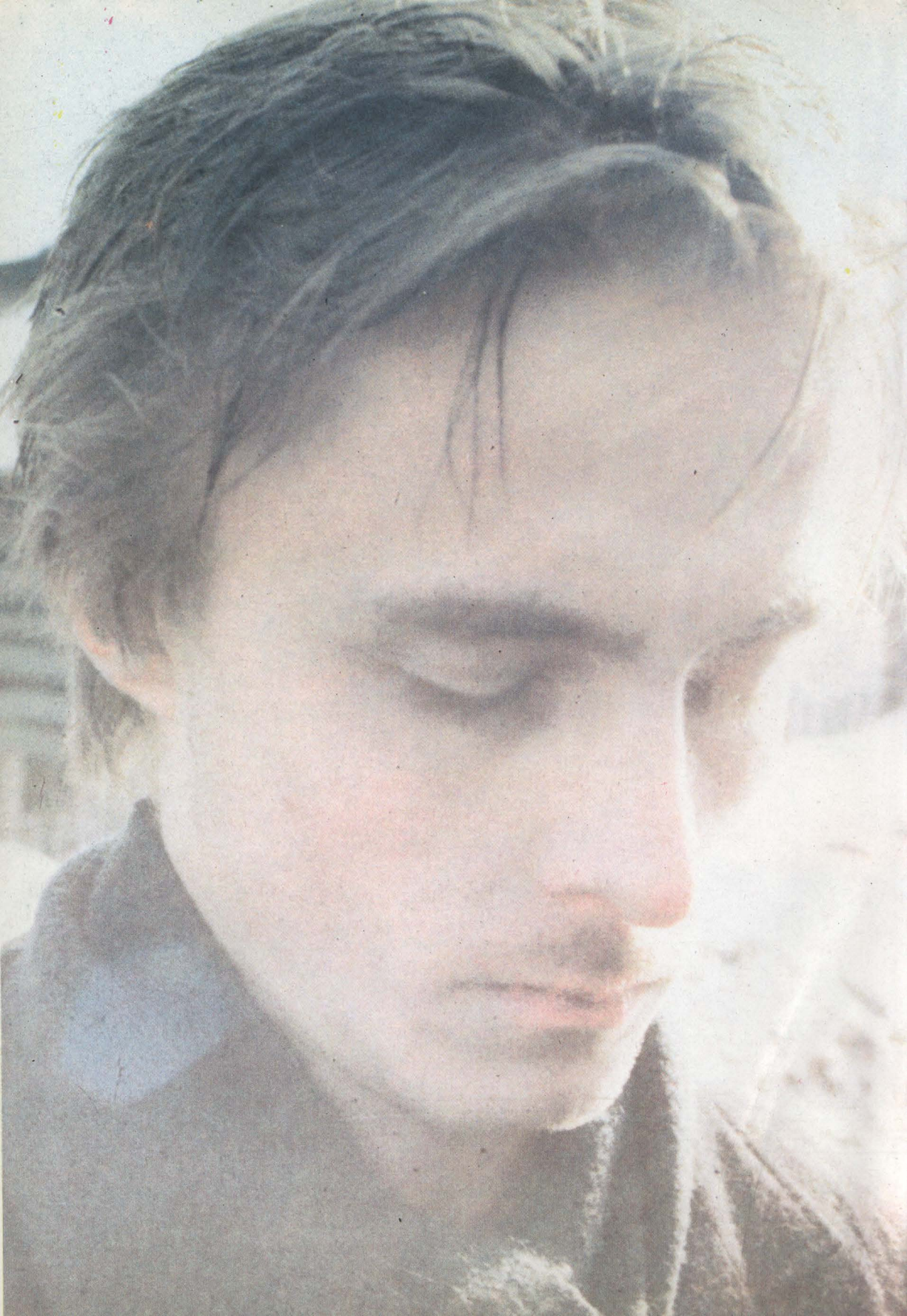
ISSN 0130-6405

91 9 ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

9

«КРУГ ВТОРОЙ». Режиссер А. Сокуров.
Читайте в номере статью М. Ямпольского о новом фильме Александра Сокурова
Слайды Н. Левитина



Ежемесячный журнал Союза кинематографистов СССР
Учредители: СК СССР и трудовой коллектив журнала «Искусство кино»
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам. главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

9 91

Содержание

Pro и contra

3 **Евгений Шифферс.** Отношение христианства к самоубийству

Мир души

8 **Сергей Булгаков.** Моцарт и Сальери

Диалог с читателем

12 **Сергей Сасов.** Слова взыскующий, или Записки неофита

Аспект

16 **М. Трофименков.** Мутанты

„ИК". Избранная проза

24 **Александр Кабаков.** Сочинитель

Кинематограф 90-х.

Интервью «ИК»

43 **Андрей Разумовский.** Положение серьезное, но не гибельное

Взгляд

46 **Сергей Добротворский.** Весна на улице Морг

Разборы и размышления

53 **Михаил Ямпольский.** Смерть в кино
63 **Андрей Шемякин.** Голос
66 **В. Листов.** Документальный Сокуров

Сюжеты и факты

Интервью «ИК»

75 **Юрис Подниекс.** Как это было

Теория, история

83 **Е. Левин.** Историческая трагедия как жанр и как судьба

93 **Владислав Цукерман.** Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом

„ИК". Избранная проза

103 **Тадеуш Конвицкий.** Малый апокалипсис

Вопросы и мысли

129 **Александр Гельман.** Свобода без сюжета

Мемуары и публикации

132 **Леонид Зорин.** После беды
147 **Владимир Соловьев.** Роман с эпиграфами

Сюжеты и факты

155 **Григорий Файман.** Дневник доктора Борменталя, или Как это было на самом деле

За рубежом

Лаборатория
161 **Пьер Паоло Пазолини.** Смерть как смысл жизни

На фестивальных орбитах
165 **Константин Щербаков.** Просто жизнь

Ракурс
168 **Александр Трошин.** «Аллегро барбаро» — с тортом
172 **Досье «ИК» (Анджей Вайда, Джейми Ли Кертис, Шарлотта Рэмплинг, Барбара Херши)**
174 **Фильмография**

!n this issue:

Evgeny Shiffers, filmmaker reflects on the attitude of christianity to suicide **(p. 3).**
Sergey Boulgakov: Mozart and Salieri **(p. 8).**
Sergey Sasov: Lust For Word — letters from the zone (continuation, **p. 12**).
A young critic M. Trofimenkov writes about the new movie heros **(p. 16).**
Alexandr Kabakov: «Inventor», the novel (continuation, **p. 24).**
Andrey Rasoumovsky, vice-president of the Filmmakers' Union comments the discussion on the recent Plenum of the Filmmakers' Union **(p. 43).**
Sergey Dobrotvorsky: Spring On The Street Of Morgue **(p. 46).**
Mikhail Jampolsky's article «Death In Cinema» is devoted to the film of Alexandr Sokourov «The Second Circle» **(p. 53).**
Victor Listov — about Sokourov's documentaries **(p. 66).**
Filmmaker Youris Podnieks on Vilnius tragedy **(p. 75).**
Efim Levin — about the historic tragedy **(p. 83).**
Vladislav Zukerman: Suicide By Means Of Film **(p. 93).**
Tadeusz Konwicki: Mini Apocalypse **(p. 103).**
Alexandr Gelman: Freedom Without A Plot — notes on today's political situation **(p. 129).**
Leonid Zorin: «After The Misfortune» — memoirs of a well-known scriptwriter **(p. 132).**
Vladimir Soloviev: from the book «A Novel With Epigraphs» **(p. 147).**
Grigory Faiman: Continuation of the research devoted to the documental background of Mikhail Boulgakov's novel «A Dog's Heart» **(p. 155).**
Essay of Pier Paolo Pasolini **(p. 161).**
Konstantin Sherbakov about Film festival in Berlin **(p. 165).**
Miklós Jancsó's New film **(p. 168).**
Dossier of «IK» **(p. 172).** Filmography **(p. 174).**

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.
Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 25.06.91
Подп. к печати 30.07.91
Формат бумаги 70×100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000 Заказ 1069
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

© Журнал
«Искусство кино», 1991

Евгений Шифферс

Отношение христианства к самоубийству

Из чтения книг и частных бесед с психологами у меня сложилось впечатление, что в основе современной психологии лежит скрытая предпосылка: есть нормальное существование человека, в котором он нисколько не помышляет о самоубийстве и уж, конечно, не прибегает к нему; и есть катастрофическое событие, которое внешний наблюдатель его обозначает словом «самоубийство».

Я хочу напомнить о точке зрения прямо противоположной: в православной аскетике утверждается, что душа человека изначально пребывает не в состоянии очаровательно-безмятежного мира, но в состоянии непрестанной, ни на миг не прекращающейся войны, брани. В идеальной, чеканной формулировке эта мысль высказана Исихием Иерусалимским: «Ум с умом невидимо соединяются на борьбу — ум демонский с нашим умом». Душа наша не «чистая доска»: с момента рождения человека в мир, его ум (глубинная структура, определяющая все энергии души) постоянно ведет борьбу с облучениями, обстрелами, отравлениями, поджогами и прочими военными действиями со стороны Врага человеков. Ум наш с демонским умом борется, но если он падает от полученных ран, то будет «пленен в страсть».

«Страсти» в аскетике — это состояния, которые приводят человека в отчаяние. И вот тогда, как утверждали святые отцы, «сатана набрасывает на человека петлю». Самоубийство — отнюдь не самоубиение-себя в катастрофе на фоне нормативного покоя («субботы»), но тео-драма с несколькими действующими лицами и многими коридорами в лабиринте «сошествия в ад».

Мои собственные аскетологические занятия сводятся в последнее время к размышлениям о соотношении имени и именуемого — с той точки зрения, что есть эксперт, знающий имена.

Приходя в мир, мы застаем готовую номенклатуру имен. Общество методом кнута и пряника заставляет нас именовать вещи мира так, как оно считает нужным. Например, именовать самоубийство «суицидом». Но вот вопрос: откуда мы могли бы почерпнуть имена-слова, имена-понятия для адекватного описания этого таинственного понятия? И еще: как опознать подлинность самих наших вопрошаний на этот счет, самим не впадая в одну из «страстей»?

Альбер Камю, которого я с удовольствием цитирую, сказал, что существует лишь один действительно серьезный философский вопрос — вопрос о самоубийстве. Эта цитата из «Мифа о Сизифе», и в «Мифе о Сизифе» есть большая глава «Кириллов». Известно, что Камю был под очень большим влиянием Ф. М. Достоевского (может быть, через Л. Шестова, с которым он был знаком).

Кириллов — персонаж «Бесов», удивительного произведения Ф. М. Достоевского. Кириллов — фигура, уловленная русским гением в таком странном способе выражения мысли, как роман. Это человек, который совершенно осознанно кончил жизнь самоубийством. Поэтому если считать гения экспертом в области психической жизни человека, то весьма вероятно, что мой анализ проблем, выявленных Достоевским, будет интересен.

На фоне обычного вопроса, почему тот или иной человек кончил жизнь самоубийством,— позиция Кириллова действительно приобретает философское звучание. Его занимает вопрос: «Почему не все люди кончают самоубийством?» Мне кажется, что на это вопрошание имеет смысл обратить самое пристальное внимание. Мы удивляемся, почему человек накладывает на себя руки. Кириллов недоумевает, почему, собственно, все думают, что жить так самоочевидно и очаровательно.

Кириллов — образ художественный. А вот в «Дневнике писателя» (октябрьская книжка за 1876 год) та же позиция выражена в форме личного письма к Ф. М. Достоевскому, которое он опубликовал под названием «Приговор». Это — исповедь самоубийцы. Ход мыслей его таков: все — материя, смысла ни в чем нет, жизнь жестока,

---

Эта статья была подготовлена философом Олегом Генисаретским по материалам выступления Е. Шифферса на научном семинаре и опубликована позднее в самиздатовском журнале «Выбор» (1987, № 2).

Шифферс Евгений Львович родился в 1934 году. В 1951—58 годах служил в рядах Советской Армии. Ушел в запас в звании старшего лейтенанта. После окончания ЛГИТМИКа работал режиссером в театре и кино. В Ленинграде им поставлены спектакли «Сотворившая чудо», «Маклена Графа», «Антигона», «Ромео и Джульетта», «Что тот солдат, что этот», «Кандидат партии», в Москве — спектакль «Народовольцы»; фильм «Первороссияне» (совместно с А. Ивановым). По совокупности работ в 1968 году признан идеологическим врагом и оказался под запретом. Долгое время занимался вопросами русской философско-религиозной традиции и возможного синтеза культур. В настоящее время получил предложение от студии «Нева» («Ленфильм») поставить авторскую картину.

с нами кто-то играет, мы обмануты: «В моем несомненном качестве истца и ответчика, судьи и подсудимого я присуждаю эту природу, которая так бесцеремонно и нагло призвала и произвела меня на страдания, вместе со мною к уничтожению, а так как природу я истребить не могу, то истребляю себя одного, единственно от скуки сносить тиранию, в которой нет виноватого». Решение о самоубийстве, как видим, принимается доказательно, без аффектации и видимого умопомрачения. Достоевский настаивал на антологической серьезности вопроса.

Но его долго никто не слышал. Если посмотреть на прижизненное журнальное окружение писателя, то, кажется, никто его просто не принимал: пишет плохо, говорит невесть о чем... Ведь всем окончательно ясно, что никакого Бога нет... Никаких славян также давно нет... И вообще, сначала уничтожим самодержавие, а уж потом... мы наш, мы новый мир построим. Одним из первых в русской критике обратил внимание на предельную серьезность Ф. М. Достоевского Василий Васильевич Розанов. В «Легенде о Великом Инквизиторе» он выделил пять структурообразующих идей творчества Достоевского, а среди них: *оправдание самоубийства* и *бессмертие души* как единственно возможное опровержение вывода о его оправданности.

Образ Кириллова (и плоды его гневливой интуиции) отсылает читателя не к житейским, а к метафизическим горизонтам: последнее оправдание того, что, родившись, люди живут и не налагают на себя руки (не поставляются в темнослужители Князя Смерти), Достоевский видел бессмертие души. Вот «если Бога нет», то тогда действительно «все позволено».

Метафизическая диагностика Розанова уводит нас из чертогов философии, где поселил вопрос о самоубийстве Камю, далее — в богословские сферы. И здесь нам опять понадобится взгляд и мнение эксперта.

В исповеди самоубийцы из «Дневника писателя» есть страшные слова о природе, которая так бесцеремонно и нагло произвела меня на страдания... Видимо, исповедник считает состояние страдания столь же катастрофичным, как наши современники — самоубийство. Но вот гениальный арийский философ Будда Шакья Муни, говоря, что «жизнь есть страдание», имел в виду, видимо, иную ценностную перспективу.

Я думаю, всерьез уязвленных страданием (в социальном, экологическом и метафизическом горизонтах) травмирует прежде всего неучастие в выборе собственного рождения, несвобода жизни в самом начальном акте ее, в акте рождения в этот мир. Видимо, те, кто видит решающую проблему философии жизни в самоубийстве, то есть в пресечении жизни, не согласятся со мной, поскольку они открыто допускают нетравматичность рождения. Говоря это, я имею в виду не психоаналитический термин Ранка «травма рождения», а нечто более глубокое: если человек — существо свободное, он всю жизнь будет нести в себе рану неучастия в выборе собственного рождения. По мне именно это — «единственная философская проблема», ибо самоубийство — это уже собственно человеческий, внутричеловеческий ответ на нее.

Если самоубийца говорит, что он пресекает жизнь из-за того, что его так нагло произвели на страдания, то, видимо, на каком-то более глубоком уровне его травмирует неучастие в выборе рождения.

Надо сказать, что древние архаические культы никогда не относились к кровному рождению как к последней фазе; напротив, естественное рождение как бы не почитается рождением, и в акте инициации, через систему культовых отождествлений, вы отождествляетесь с архетипом, выбирая свое собственное рождение (и тем самым на каком-то уровне снимаете эту травму).

Для Будды Шакья Муни тезис «жизнь есть страдание» не последний вывод перед принятием решения, а исходная посылка, за которой следует утверждение о «пути избавления от страдания», выраженном в аскетической системе буддизма. Человеку предлагается путь выбора своего рождения, способ участия в нем, а не только пресечение последствий несвободы (насилия и бессмысленности).

Я подозреваю, что христианство покрыло все аскетические вопрошания буддизма. Оно не отвергло их как неуместные, а покрыло своим благовестием. Оно предложило соучастие в выборе своего собственного рождения через принятие таинств Церкви.

Я надеялся найти невероятное количество свидетельств святоотеческой письменности на этот счет. Оказывается, есть только редкие замечания, не более. По-видимому, на фоне памяти о раннехристианском мученичестве, в контексте общехристианской установки на «страстотерпчество» в условиях монастырско-аскетического подвига «против страстей», но «посредством них» самоубийство никогда не считалось серьезной жизненной и духовной проблемой для православного способа существования.

Но Достоевский в гениальном творческом поиске уловил нарождающуюся культовую практику человекобожества и художественно выявил ее в Кириллове, высказавшем мысль: «Кто смеет убить себя, тот Бог».

Если когда-нибудь исполнятся, не дай Бог, страшные слова Достоевского об оскудении святости на земле, вопроса «почему человек кончает самоубийством» просто не будет: все будут поступать так.

Гений улавливает происходящее в океане сознания и через свои символы выявляет увиденное пред очи смертные. Я так говорю не потому, что я юнгианец, и не потому, что в снах художника мы можем узнать, что ожидает нас всех в последующих измерениях. Просто как эксперт в русской словесности Достоевский видит в Кириллове персонаж с «ново-речью»: если вы помните, лицо, от имени которого ведется повествование в «Бесах», замечает Кириллову: «А почему вы так странно говорите по-русски, из-за того, что вы так долго были за границей?» Речь у поборника человекобожества меняется: он излагает свои мысли иначе, чем другие русские люди.

Но гением Достоевского уловлено не только

это. В «Бесах» самоубийством кончает не один Кириллов, но и человек, вокруг которого вертится все в романе,— Николай Ставрогин. Именно в связи с ним мы можем подойти к святоотеческой мысли о том, что после пленения в страсть человек впадает в отчаяние (отчаиваться хуже, чем грешить, по выражению святых отцов), и тогда враг набрасывает петлю.

Достоевский дважды — в своих для него, видимо, наиболее важных романах «Бесы» и «Братья Карамазовы» — выявил такое действующее лицо, как черт. И назвал-то он роман — «Бесы». И это не было иносказательно-ругательной кличкой террористов. Он *действительно* считал, что его герои — люди одержимые, и потому выявил как активнейшее действующее лицо черта. Томас Манн потом в «Докторе Фаусте» сделал то же самое, но у него есть только чарующий художественный флер, и все как бы невсерьез. В «Бесах» — всерьез.

Гений — это, видимо, такое состояние, когда выплеснутые иероглифы символотворчества наиболее легко подлежат дешифровке в каком-то культе. Кириллов — это явная культовая пародия на святого Кирилла — просветителя славян. Петр Верховенский, уговаривающий Ставрогина стать Иваном-Царевичем и мессией,— это, конечно, очевидная пародия на Святого Петра, Верховного Апостола. Сам Ставрогин — это по-гречески, если перевести его фамилию с греческого на русский язык,— это Крестов. Он сначала соглашается на лжекультовое жертвоприношение своей жены, которая по православному вероучению является его телом, а после этого вешается и сам. Притом Достоевский с горькой иронией пишет: когда открыли светелку, то за дверью висел гражданин кантона Ури. Это очень важно: он не говорит, что висел Ставрогин, он говорит: висит гражданин кантона Ури, то есть швейцарец, а швейцарец — это протестант. И если Ставрогин-Кириллов-Верховенский — это выявление антикульта человекобожества, смертобожеского, культа уничтожения, то подлинный богочеловеческий культ Достоевским выявлен в фигуре Тихона, к которому Ставрогин приходит с исповедью. Тихон прозревает воочию, то, что сделает со Ставрогиным бес, о котором Ставрогин рассказывает шутливо: да нет, я этому не верю, я пойду к психиатру, это же, конечно,— галлюцинация, этого же не может быть, он такой пошлый семинарист... А Тихон говорит: он действительно у вас сидит в углу. Ставрогин неумело отбивается: но ведь это же не он, он меня убеждает, что это он. И так далее.

Я хочу высказать суждение об экспертизе именования: я думаю, что гений правильно именует в мифеме романа «Бесы» нарождающийся антикульт человекобожества с его жертвоприношением тела, ибо самоубийство — мне страшно это произносить, но внутренне помолясь за то, чтобы мне не очень отвечать за эти слова, скажу — ложное жертвоприношение своего тела какому-то идолу. Но какой же интеллигент не ухмыльнется, услышав эти слова. Мы же все знаем, что не только Бога нет, но и черта нет, что нечистая сила приказала долго жить, и даже когда мы считаем себя верующими, то скорее поверим в биополя, летающие тарелки, астралы и менталы, арканы и эгрегоры, во что угодно, хоть в классового врага, только не во врага личного, не в беса и черта, искушающего именно нас. Да, есть разные неурядицы, но их можно ввести в фазу нормативного, очаровательного и спокойного существования. Ф. М. Достоевский сказал со всей серьезностью (а не с поэтической метафоричностью) о реальном существовании личного носителя зла и вывел его как вдохновителя убийства Карамазова (ибо его черт убил, конечно, руками Смердякова) и самоубийства Ставрогина.

У меня теперь есть внутренняя художественная возможность перебросить мост через экспертизу именования личного носителя зла, выявленного русским гением, к тому, что об этом на более высоком уровне говорили святые — эксперты в этой области, потому что вся их жизнь была посвящена созданию пограничных ситуаций с целью выявления козней «вражьей силы» и «невидимой бранью» с нею. Они уходили в пост, пустыню, в затвор, проводили ночью бдения (без сна), пели, молились (все это входит в норму аскезы), чтобы выявлять весь тот энергетический и символический потенциал, который на уровне бессознательного присутствует в человеке, чтобы в нем познать себя, свое реальное духовное окружение, чтобы опознать реальные «условия человеческого существования».

Прежде чем перейти к этой науке борьбы с помыслами (потому что, пока мы говорим о человеке, можно полагать, что мысль о самоубийстве — это все равно мысль), я хочу привести определение Иоанна Карпавского, относящееся к самоубийству: «отчаиваться бедственнее, чем согрешать. Иуда-предатель был малодушен и неискусен в брани, почему впал в отчаяние, и враг, набежав, набросил не него петлю. Петр же, сей камень твердый, подвергшись страшному падению предательства Христа, как искусный в брани — не упал духом и не отчаялся в крайней скорби своей, но, вскочив, излил горчайшие слезы от сердца сокрушенного и смиренного, и супостат наш, видя сие, как сильнейшим пламенем, палимым в лицо, тотчас отскочил и убежал далеко, лютые испуская вопли». Я хочу обратить внимание на невероятную конкретность описания: святой Иоанн Карпавский может так описывать эту ситуацию только потому, что сам прошел искус и отчаяние: тогда не писали необязательную художественную литературу для анонимного пользования (эти слова скорее напоминают рецепт врача), книги писали для того, чтобы конкретный человек ими пользовался. Так вот, я подчеркиваю предельную конкретность описания: обстрел, облучение, опаление, возможность принести покаяние, облучение сатаны, его побег и т. д.

«Отчаяние» как страсть связано со страстью, которая называется «уныние», а уныние порождается как неудовлетворенная гордость. А горд, по определению Максима Исповедника, единственно только тот, кто не хочет признавать божью помощь и человеческую немощь. Кто не может признать человеческую немощь, тот и есть человекобог, ибо он мнит себя полновластным, ему не перед кем смириться, не у кого попросить

помощь. Такой человек попадает в палящее облучение энергиями мыслеформ, излучаемых в космосе личными носителями зла. Есть проанализированная аскетами связь: ум, энергии ума отравляют энергии души, энергии души отравляют энергии тела, и, находясь в ложном гиблом облученном состоянии, человек в отчаянии кончает жизнь самоубийством, а на самом деле — совершает лжежертвоприношение сатане.

Духовная атмосфера, которой дышит душа — через ум как свою определяющую силу,— совсем не чиста, как кажется, и совсем неоднородна. В ней постоянно находятся мыслесигналы, мыслеформы, именуемые в аскезе *помыслами*. Как радиостанции постоянно излучают радиоволны, а мы все время находимся в их поле, включаем приемник, слышим передачу,— так духовная атмосфера наполнена потоками мыслеформ.

Очень схематично я берусь вычленить в ней определенные ярусы и сферы. Там постоянно — с мига распятия Господа Иисуса Христа и наличия на земле святого по причастию Телу и Крови Спасителя — находится Благая Весть. В океане сознания постоянно идет световой сигнал Благой Вести. Далее: постоянно находится сигнал Князя Тьмы, который излучает мыслеформы также в океан сознания. Далее: там находятся мыслеформы всех культопрактик, какие только есть — буддийской, индуистской, суфийской, иудейской, каких-то племен и так далее. Мыслеформы людей, поскольку каждая нормальная мысль имеет форму и существует как реальная вещь. Словом, мыслью можно ранить, можно убить, а можно поддержать на расстоянии, сквозь время. Поэтому душа постоянно принимает через свой ум какие-то сигналы, и дальше — перестраивает свой контур на прием других новых сигналов.

Механизм таков: есть энергии ума, которые воспринимают облучение, они изменяют энергии души, а те — изменяют энергии тела. Вообще, связь ума и тела — не интеллигентская, не кантиански-профессорски-лекторская. Во всем реализме она проходит через христианскую аскезу, где вершинно говорится, что Господь Иисус Христос воскрес по человечеству потому, что Он был безгрешен, ибо смерть пришла через нарушение ума, нарушение энергии души, отравление энергии тела. Воскресение Христа произошло из-за того, что по-человечески он был безгрешен, в нем и у него нигде не было ошибки. И смерть, которую мы воспринимаем как обыденное и естественное явление, религиозное сознание не воспринимает как естественное явление, это не природный факт, а следствие ошибки. Но та же связь ума и тела проходит через все аскетические системы — буддийскую, тантристскую йогу, дзен-буддийскую практику, каратэ, и пр., и пр. Это не лекторски-профессорское, а реальное и очень мощное ощущение. Слово, мысль несут в себе энергию, энергия воздействует и облучает какие-то структуры тела, и вы можете от ее излучения заболеть, упасть, отравиться.

Итак, в океане духовного питания, в духовной атмосфере находится «непрестанная молитва», постоянно воспроизводится сигнал благой вести, дающей возможность противостоять этому облучению личного носителя зла, сатаны и присутствующих около него умных сил. В чем страшность этой войны, по свидетельству аскетов? В том, что это невидимая брань и что не различаются помыслы. Каждую мысль, которая приходит к нам в голову, мы считаем своей. Аскеты так не считали. Вот святой Серафим Саровский три года стоял на камне для того, чтобы побороть «хульный помысел». Он уже умеет контролировать мысль, но вот он хочет помолиться, а раньше его — ибо он в теле — сатана ему всылает хульный помысел, и он — вместо молитвы — произносит хулу на Бога. Это страшное испытание, и выдержать его можно только через полнейшее смирение. Говорят, это последнее испытание подвижника в его гордости. Хульный помысел — последняя попытка сломать его.

Каким же образом анализируется возможность борьбы? Онтологически она возможна, потому что *есть святой* и потому что вы приняли таинство Церкви. Господь с вами — и сатану можно побороть. Это онтологический фундамент. Впадение в страсть проходит пять фаз. Первая — это прилог, когда человек, который начинает контролировать, что происходит в его душе, ловит какую-то мысль. Говорят так: прилог — это не грех, мы за него не ответственны, потому что в океане бродит огромное количество мыслеформ и излучений, и когда вы хотите контролировать свой способ именования мира (свое мышление), вы начинаете осознавать это. Прилог — не от нас, мы над ним не властны и не отвечаем за его появление. Следующий этап — *сосложение*. Это волевое обращение внимания на прилог. Святой, который находится в непрестанной молитве, не имеет прилогов— это называется бесстрастием. Его сознание сосредоточено в концентре единой памяти о Боге, и ничто другое не входит в него, потому что сознание — это постоянное мысленное воспроизведение того уровня памяти, который мы отождествляем с собой, со своим горизонтом. Видимо, если бы не было отождествления с собой, человек не мог бы переключаться от одного к другому. Святой в непрестанной молитве — это не переключающийся человек, он постоянно думает о Боге, и поэтому свободен от прилогов. Сосложение означает волевое восприятие, фиксацию того, что все-таки прошла эта мысль. Это, конечно, еще и не страсть, и не грех, но нам говорят: внимание! раз ты замечаешь это — значит в твоем приемнике есть структуры, которые готовы раскрыться к приему помысла. Следующий этап — *сочетание*. Если из океана мыслеформ я заметил, а не прогнал эту мысль, то на следующей третьей фазе будет сочетание. Это уже сигнал опасности: мысль начинает удерживаться мною в сознании. И следующий, четвертый момент — *пленение*. Когда мыслеформа, пришедшая через прилог, сосложение и сочетание, пленяет ум самым наркотизирующим, гипнотизирующим образом. Тогда говорят: «Я не могу от этого отвязаться».

Допустим, меня кто-то вчера обидел, я вспылил в тот момент, через секунду попросил прощенья и больше об этом не вспоминаю — это нормальный способ существования, это маленькое ранение от сатаны. Я сделал перевязку, могу воевать дальше.

Но, допустим, я и завтра вспоминаю, как меня обидели, и послезавтра, а потом начинаю строить мысленные формы, как я ему, ух, как я ему не успел ответить, вот бы надо бы ему сказать... Я начинаю внутренние монологи... Все, человек пленен, вокруг вся нечестивая компания радуется, что попал человек в плен. Следующий пятый этап — собственно *страсть*. После пленения, которое все еще в уме происходило, но через отравление энергиями ума происходит изменение энергии души, а потом и тела — это уже страсть. Она проявляется в чувственном опыте.

Какие же бывают страсти? Вычленено очень много их разновидностей и нюансов, но в целом аскеты различают восемь классических страстей: чревоугодие, блуд, сребролюбие, гнев, печаль, уныние, тщеславие, гордость. Все они есть производные самолюбия. Эти восемь страстей врачуются добродетелями. Если, допустим, монах идет в послушание, то на первом этапе упражнения тела (пост, обет воздержания и полная нищета), противостояние телесным страстям, то есть чревоугодию, сластолюбию (блуду) и сребролюбию (деньгам). Он принимает эти обеты раз и навсегда. Но это только первый этап. В монашестве есть ступени послушания, после этого человек принимает схиму, а потом великую схиму, когда становится молитвенником за весь мир, уходит в затвор. Гнев, печаль, уныние — это душевные страсти. А вот тщеславие и гордость — страсти духовные. В православии нет деления на смертные и иные грехи, как это есть в римско-католической церкви. Но считается все же, что уныние — смертный грех, оно порождает отчаяние. Отчаиваться же хуже, чем грешить. Отчаяние порождает полное пленение помыслом о самоубийстве. И враг набрасывает петлю. Значит, уныние возникает как результат неудовлетворения других — телесных или душевных — страстей.

Эта черная лестница, приводящая к унынию, начинается снизу, от телесных страстей. Например, я хочу удовлетворять чревоугодие; питание чрева связано с железами половой секреции (аскеты это знали категорически). Если ты в посте, то блудить не очень хочется, сил нет. А если ты хорошо поел острого мяса и довольно выпил, то возникает блудный помысел. Но для всего этого нужны деньги... Если же их нет, появляется гнев, то есть невозможность реализовать какую-то свою налично существующую страсть. Если же нет возможности и гневаться (попробуй гневаться перед начальством), тогда я пленяюсь страстью печали. Печаль — это невозможность прогневаться всерьез и тем «как бы» удовлетворить невозможность получения всего отсутствующего. Укореняющаяся печаль приводит к унынию. Со стороны духовных страстей то же самое. Тщеславие, суетная слава... Если нет возможности ее демонстрировать, возникает уныние.

Вот высказывание великого святого Иоанна Лествичника. Он знаменит тем, что составил «Лествицу», такую книгу, где в тридцати главах описано тридцать ступеней духовной борьбы (и на каждом этапе — со своими пространственно-временными координатами, рекомендациями). Вот его определение гордости: «Гордыня — есть отречение от Бога, внутреннее отречение от Бога» (Кириллов горд: «Кто смеет убить себя, тот Бог»), это «демонское изобретение лжеуничижения человека, мать осуждения, укрывательство от Божией помощи, предшественница умоисступления, предуготовительница немилосердия, неведение сострадания, противник Богу, корень хулы». Я говорил о хульном помысле, вот он, предуготовитель немилосердия: несчастный, плененный личным носителем зла и решающий убить себя мне представляется чрезвычайно немилосердным существом. Чрезвычайно несчастным, но и чрезвычайно немилосердным: он не думает о близких, давно не думает о Боге,— он мстит, конечно же, мстит. Гордость категорически связана с немилосердием, а милосердие — это и есть смирение, это знание своего места. Как говорил святой Дионисий Ареопагит — мы не мучаем слепых, а ведем их за руку. В святоотеческой перспективе человек воспринимается как существо, живущее в очень сложной, трагически сложной ситуации. Если он пленен, если он ослеплен, то его не надо мучить, не добавлять ему больше, а надо стараться вести его за руку каким-то определенным путем.

Если попущением Божиим действительно произойдет такой ужас, что иссякнет на земле святость, и в духовном океане сознания не будет непрестанного светового, оздоровляющего, лечащего и целящего излучения святости, то вопрос: почему некоторые кончают самоубийством?— будет смешон, все будут самоубийцами так или иначе. Это будут страшные времена антихриста или человекобога. И вот гениальное, культоцентрическое выявление всеотзывчивого русского гения: Кириллов — это прообраз, пророк нового, лжепросветительного культа. Гений и святые говорят о самоубийстве как о лжекульте. Жертвоприношения своего тела в энергиях гордыни, отчаяния, немилосердия, которые приносит плененная душа сатане.

Сергей Булгаков

Моцарт и Сальери

Эта пушкинская драма, принадлежащая к числу высочайших достижений мирового искусства и напряженнейших пушкинских вдохновений, благодаря своей глубине и беспримерной краткости всегда остается несколько загадочной. Хочется снова и снова всматриваться в эту жуткую и темную глубину первозданного естества человеческого. Пушкинская пьеса, помещающаяся на нескольких страничках и состоящая всего из двух сцен, есть воистину трагедия, в которой обнажаются предельные грани человеческого духа. Отсюда и ее торжественная серьезность, и религиозная проникновенность. Перечитывая и передумывая ее, проникаешься новым восторгом и суеверным почти удивлением пред этим чудом пушкинского творчества, которому так многое открыто в его вдохновениях.

Моцарт и Сальери есть, очевидно, трагедия, но о чем? Как ни странно, но доселе остается не раскрыт этот творческий замысел, эстетическая и общественная критика в смущении стоит пред этим шедевром и колеблется, о чем же идет здесь речь: о соотношении ли гения и таланта, о природе ли творчества вообще, о прихотливости вдохновения и подобное[1], бесспорно лишь одно: в пьесе Пушкина мы имеем не историческую драму, основанную на темном биографическом эпизоде, но символическую трагедию: Пушкин воспользовался фигурами двух композиторов, чтобы воплотить в них образы, теснившиеся в его творческом сознании. Истинная же тема его трагедии не музыка, не искусство и даже не творчество, но сама жизнь творцов и притом не Моцарта или Сальери, но Моцарта и Сальери. Художественному анализу здесь подвергается само это таинственное, вечное, «на небесах написанное». И, соединяющее друзей неразрывным союзом и придающее ему исключительную взаимную значительность, это загадочное и чудесное двуединство дружбы, осуществляемая ею двуипостасность. Словом, *Моцарт и Сальери* есть трагедия *о дружбе*, нарочитое же ее имя — Зависть, как первоначально и назвал было ее Пушкин. Ему же приписывается и чрезвычайно важное, хотя и шуточное, замечание, что «зависть — сестра соревнования, стало быть, хорошего роду». Пушкину, очевидно, было ясно, что зависть находится в каком-то положительном отношении к соревнованию, то есть общей ревности или любви, рождается из какой-то общности и есть одна из модальностей таинственного и дружбы, соединяющего людей роковым образом, как это было с Моцартом и Сальери. Зависть есть болезнь именно дружбы, так же, как ревность Отелло есть болезнь любви. Художественно исследуя природу дружбы[2], Пушкин берет ее не в здоровье, но в болезни, ибо в болезненном состоянии нередко яснее проявляется природа вещей. Аналитике и диалектике дружбы посвящен пушкинский диалог: невольно хочется назвать эту пьесу диалогом, по духу примыкающим к самым вещим диалогам Платона — «Пиру», «Федру», «Федону». И он мог бы, по обычаю Платона же, иметь и подзаголовок: *о зависти и дружбе*.

Что же есть дружба, не в психологии ее, но в онтологии? Не есть ли она выход из себя в другого (друга) и обретение себя в нем, некоторая актуализация двуипостасности и, следовательно, преодоление ограниченности самоотречением? В друге не зрится ли то, что желанно и

Сводку разных мнений о «Моцарте и Сальери» дает А. Горнфельд во вступительном очерке к этому произведению Пушкина в издании Брокгауза—Эфрона, т. III, с. 118—126.

[2] Конечно, трагическая серьезность, с которой здесь Пушкин подходит к вопросу, сильно отличается от его же отношения в отрывке 1825 года «Дружба» (вернее, хула на дружбу).

Что дружба? Легкий пыл похмелья,
Обиды вольный разговор,
Обмен тщеславия, безделья
Иль покровительства позор.

любимо выше и лучше своего *я*, и не есть ли это — «созерцание себя через Друга в Боге»?[3] Но не означает ли это, вместе с тем, обретения и своей собственной гениальности, ибо гениальна ведь всякая индивидуальность, постигаемая в божественной первосущности своей? Поэтому дружба есть гениальность жизни, и способность к дружбе есть талант этой гениальности. Так же, хотя и в ином смысле, способность к любви делает любящего прозорливцем вечного, софийного лика любимой личности и открывает заурядному человеку постижимое лишь художественному гению в высших напряжениях творчества. Для любви существенно различие пола, для дружбы оно не имеет решающего значения; всего естественнее дружба возникает в пределах одного пола. Любовных увлечений может быть много, но истинная любовь лишь одна, так и дружеских связей, приятельских отношений бывает много, но истинный друг бывает только один.

Человеческая дружба есть как бы естественная икона, образ единой, божественной Дружбы (как и человеческий брак существует во образе Христа и Церкви). Бог восхотел иметь в творении, в человеке, друга, вочеловечение Бога до конца осуществляет возможность этой дружбы. «Вы друзья Мои, если исполните то, что Я назвал вас друзьями, потому что сказал вам все, что слышал от Отца Моего» (Иов. 15. 14—15). И человек должен возлюбить в Нем своего высшего и единственного Друга, найти себя в Нем, ибо в Нем сокрыта тайна всякого индивидуального лица, Он, как Сын Человеческий, и *есть* само человечество, в человеке подлинно человеческое. В известном смысле «спасение» от греха, т. е. от себя самого в недолжном, эмпирическом естестве, есть утверждение себя другим в Друге. Господь принял на Себя инакость, нашу греховную природу, вплоть до крестной смерти, чтобы пребыв в другом, явить Себя к этому другому истинным Другом.

Естественная дружба, возникающая среди людей, не соперничает с единой и единственной Дружбой (как и брак не соперничает с тем, во образ чего он существует). Отношения разной значимости и интенсивности создают прообразы и естественные иконы, расширяют сердце и окрыляют дух. Чрез дружбу может пролегать и путь к Дружбе. Конечно, возможна и неправая дружба, как и неправая любовь, не расширяющая, но замыкающая сердце в эгоистическом самоутверждении, гордости другом как своим достоянием: когда она становится лишь эгоизмом вдвоем, любовь, как и дружба, теряет крылья и превращается в путы мещанства: всякое чувство имеет свою изнанку. Дружба, как и любовь, имеет свои опасности и соблазны и нуждается в аскезе и подвиге,— даром не дается никакое духовное достижение. Дружба может естественно вырождаться в ненависть или вражду,— отрицательную исключительность, огонь без света; но и при этом сохраняется Wahlverwandschaft[4], исключающая равнодушие и безразличие. Подобным же образом возникает и зависть, как болезнь или извращение дружбы,— тема трагедии Пушкина.

Темным и страшным первообразом измены Дружбе является черная фигура «сына погибели», дружеским целованием предавшего Учителя. В страшную минуту предательства он услышал кроткий и все же дружеский упрек: «друг, на что ты пошел?» «Целованием ли предаешь Сына Человеческого?» (Лук. 22, 48). Всего за несколько часов перед тем предатель, как полноправный апостол и друг, присутствовал на Тайной Вечери и, уже изобличенный в помышлениях своих, все-таки получил «хлеб», но «с этим куском вошел в него сатана» (Иов. 13, 27). А несколькими днями раньше на вечери у Лазаря в Вифании, когда он увидел Марию, помазующую мирром ноги Учителя, он не мог сдержать темного движения своей души и лицемерно начал выражать сожаление о затраченных деньгах, будто бы нужных для нищих: «сказал же он это не потому, чтобы заботился о нищих, но потому, что был вор»,— прибавляет Евангелие (Иов. 12, 6). Однако не было ли это пробуждение подавленного низкого порока лишь последствием его духовной измены, быть может, косвенным порождением темной зависти, прикрывающейся благовидным предлогом? Но, предав на смерть Учителя, Иуда *себя* убил в Друге: *шед удавися*,,— этот роковой приговор над собой произнес он в словах дружеского целования: «радуйся, равви»... Или он мог жить, умножая сребреники свои, и после распятия Учителя? Разве им двигало лишь элементарное, простое корыстолюбие? Как же мог бы такой Иуда, грязный процентщик, присутствовать с Ним в числе

[3] Свящ. П. А. Флоренский: Столп и утверждение истины, с. 438. Глава о дружбе в этой книге есть самое глубокое и проникновенное, что мне приходилось читать на эту тему.

[4] Избирательное сродство (название романа Гете). — *Публ.*

двенадцати всюду и даже на Тайной Вечери? Здесь *тайна* Иуды, страшная, черная тайна человека, которому «лучше было бы не родиться»...

Отношения Моцарта и Сальери у Пушкина запечатлены исключительным избранием дружбы; они гораздо отчетливей обрисованы относительно Сальери и остаются менее выяснены в Моцарте, быть может, вследствие неблагополучия их у одного и благополучия у другого. Для Сальери Моцарт есть воплощение творческого гения, то, о чем он тосковал и бессильно мечтал всю свою жизнь, то, что он знал в себе, как свою истинную сущность, но бессилен был собою явить. Моцарт есть то высшее художественное *я* Сальери, в свете которого он судит и ценит самого себя. Сальери присуще подлинное задание гениальности, ее жажда, непримиримость ни на чем меньшем. Вот отчего Сальери ошибается, клевещет на себя, говоря: «я счастлив был: я наслаждался мирно своим трудом, успехом, славой»; такие люди не способны ни к счастью, ни к мирному наслаждению, которое явилось бы только признаком упадка и застоя. Гениальность Сальери — чисто отрицательная, она дана ему лишь как стремление. Этот подвижник искусства, ремесло поставивший ему подножием, разъявший музыку, как труп, и алгеброй поверивший гармонию, в действительности хочет только одного — быть Моцартом, тоскует лишь о Моцарте, и он сам в каком-то смысле есть Моцарт, даже более, нежели сам Моцарт. Так из безобразной личинки вылетает светлокрылый мотылек, и гадкий утенок вдруг узнает в себе прекрасного лебедя. Так из смертного естества Сальери должен воспарить к небу торжествующий свое освобождение Моцарт! Сальери не завистник по природе, как и сам он свидетельствует об этом. Сальери присуща черта истинного благородства духа — способность признавать свои ошибки и сознательно учиться у другого, признавая его превосходство.

Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны!) —
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним,
Безропотно, как тот, кто заблуждался,
И встречным послан в сторону иную?

Многие ли из прошедших искус творчества способны сделать такое признание даже пред самими собой? В Сальери чрезвычайно обострена сознательность и честность мысли: он ясно мыслит, много знает. И он не может не знать, что его восторги, вдохновения, не его искусство — только зов, только обетование или намек: душа его любит Моцарта, как цветок солнечный луч: «когда же мне не до тебя» — этот стон души Сальери есть вопль его художественного самосознания.

Вот почему Сальери так хорошо знает и настоящую цену Моцарту. Ведь не из любезности же, но с трагической мукой произносит он свой суд «безделице» Моцарта, после его игры, во время которой в нем окончательно созревает роковое решение:

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь;
Я *знаю*, я!

Да, это *он знает*, и в известном смысле лучше, чем Моцарт, он слышит в нем долгожданного «херувима», приносящего ему «райские песни». О, сколько раз в часы творческого изнеможения он призывал к себе, в себя этого херувима, и теперь он пришел к нему, но в лице друга. Тот, кто *так* узнает и ценит гения, конечно, и сам причастен этой гениальности, но эта бессильная и бесплодная, безрадостная причастность тяжелым крестом тяготеет на его плечах, жжет его душу. Моцарт для него не Глюк и не Пиччини, или иные «друзья товарищи в искусстве дивном», это — друг единственный, встреча роковая и решительная. Подобной встречей встретился некогда и Платон с Сократом, и что было бы, если бы Платон избранному им пути дружбы предпочел путь Анита и Миелита? В дружбе к Моцарту Сальери надлежало обрести гениальность жизни, но дорогою ценою, ибо единственным путем здесь могло быть только столь навычное ему ранее самоотречение, которое так трудно и мучительно дается грешному, себялюбивому сердцу человека. Но достаточно было враждебно *противопоставить* себя тому, кого Сальери достоверно знал как свое высшее *я*,

и страшный демон зависти вошел в сердце и стал нашептывать ему лукавую хулу и клевету на Бога, на мир, на друга. Сальери не пошел за Моцартом, как он мог еще пойти за Глюком (а ведь и тогда было чему завидовать!). Пушкинская драма знает Сальери уже отдавшимся злобному демону, и его наветы звучат в первых же словах: «все говорят: нет правды на земле, но правды нет и выше». Но не в том высшая правда, чтобы за «любовь горящую и самоотвержение» требовать немедленной уплаты наличной одаренностью: «Бог не мерою дает духа», и, даже «заботясь», мы не можем прибавить себе и локтя роста. Непосредственно в себе самой всегда находит свою награду только любовь, только самоотвержение, которое «не хочет своего» и «радуется чужому».

Кривое, искажающее зеркало подставляется завистью и при оценке личности Моцарта: ведь, конечно, этот любимец муз не заслуживает определения «безумца, гуляки праздного», ибо Моцарт по-своему серьезен в искусстве не менее Сальери, как это последний и сам хорошо понимает. И жалостным софизмом звучит его самоуверение, что он «избран, чтобы его остановить», иначе Моцарт вдохновенностью своей повредит искусству. Над всеми этими заверениями царит одна тревога завистника, что «я — не гений»; да, с этими чувствами *уже* не гений!.. Прав Моцарт: «гений и злодейство» в одной плоскости суть «две вещи несовместные», ибо гениальность есть высшее благородство духа.

А Моцарт? В его отношениях к Сальери нельзя уловить чего-либо нездорового. Он — *друг* Сальери, доверчивый и ясный, в нем нет ни зависти, ни самопревознесения: «ведь он был гений, как ты да я»,— этого не скажет Сальери. Моцарт несет ему на суд свои вещи и восхищается его любовью к искусству. Несомненно и Сальери представляет для своего друга в известном отношении высшую инстанцию, тоже высшее *я*, и нельзя не верить искренности признаний и похвал Моцарта. А из этого следует, что при такой высокой оценке друга зависть вполне была бы возможна и для Моцарта, и этого нет потому, что Моцарт остается выше зависти и безупречен в дружбе. Если всмотреться в построение пьесы, нетрудно увидать тонкий параллелизм характеристики обоих друзей, противоположение здоровой и больной дружбы. Вещий ребенок, в своей непосредственности Моцарт *слышит*, что происходит в Сальери, до его чуткого уха доносится душевный его раздор, но он не оскорбил своей дружбы нечистым подозрением и не связал своих переживаний с их источником; это может казаться наивным до глупости, но, вместе с тем, благородно до гениальности. Моцарт мучится мыслью о заказавшем ему реквием черном человеке: «мне кажется, он с нами сам-третий сидит», и, однако, он не допускает и мысли, что это — черная совесть самого Сальери. Моцарт отвечает последнему на молчаливую муку его вопрошений, гений ли он и совместимо ль с гением злодейство. Моцарт *слышит* и эти вопросы и тем не менее заранее отвергает, в связи с рассказом о Бомарше, всякое подозрение против друга. И когда в ответ на эту дружбу Сальери его отравляет, он дарит его последним доверием и в отчаянном плаче Сальери видит лишь проявление исключительной его любви к музыке. Моцарт не изменил дружбе и умирает победителем. Он встречает безвременный конец, и, однако, гибнет не он, но убийца. Пушкин опускает занавес в тот момент, когда у Сальери зародилось уже роковое и последнее сомнение в своей гениальности. Он цепляется за легенду о Бонаротти, но зыбучая почва уходит из-под ног: «иль это сказка пустой, бесмысленной толпы, и не был убийцею создатель Ватикана?» Дальнейший жизненный путь Сальери уже обозначен в этих скупых словах,— его ждет известная судьба: «шед удався». Он уже совершил духовное самоубийство, когда всыпал припасенный про черный день «последний дар Изоры», ибо не Моцарта, но себя отравил тогда Сальери. Изнемогши в подвиге дружбы, он сделался орудием злой силы, природа которой и есть темная Зависть.

Публикация И. Хабарова

Сергей Сасов

Слова взыскующий, или Записки неофита

Как бы поточнее обозначить все происходящее со мной сейчас?.. Как найти единственно верную ноту, созвучную музыке хрустальных сфер, звучащей в моей душе? Богоискательство, богостроительство?.. Но я интуитивно, подсознанием своим чувствую, что сухая, мертвая терминология официального богословия мне чужда. Мое существование в духовном пространстве обусловлено живой верой. Я пришел к живому Христу сразу. И сердце мое отыскало живого Иисуса, и Голгофский крест увидел я сразу же: тяжелые, неспешно обтесанные брусья — увидел, и плечами своими ощутил физическую, безмерную тяжесть непосильной ноши Спасителя. (Говорят, в Иерусалиме до сегодняшнего дня сберегся монастырь, из сада которого, по преданию, было вырвано дерево, ставшее под плотницким топором распятием для Господа нашего.) И хрупкая, вопящая от боли, человеческая плоть, казалось, сокрушена будет страшным грузом и рухнет под ним в раскаленную дорожную пыль, но — подхвачен крест, и, дрожа от нечеловеческого усилия первого шага, уже новый страдалец волочит его на себе сквозь плевки, улюлюканье и гогот толпы. Так, из мучительной сладкой боли сопричастия прорезался гортанный выход свободы. И если бы на этом выдохе оборвалась моя бесприютная земная жизнь, все равно она уже была бы исполнена высшего смысла бытия — обретения себя в Господе.

Богоискательство в моем представлении — это поиск точки личного духовного «я» в системе координат религиозных мировоззрений. Определение своего места, включенность в одну из этих систем подразумевают, хотя бы на начальном этапе, скрупулезный сравнительный анализ наиболее ярких аналогов духовного наследия во всей человеческой истории. Но информация, воспринятая нашим сознанием, будучи пропущена через сердце (то есть восприятие на эмоциональном уровне), может, к сожалению, равняться нулю. И мы увидим, что ни христианство, ни буддизм, ни ислам не разбудят в сердце человека, спящего там, живого Бога, и сознание человека так и будет пребывать в плену мирских, греховных иллюзий. «Надо только до конца понять смысл и предмет своих исканий, чтобы найти то, что ищешь»,— пишет С. Франк в «Крушении кумиров» и продолжает свою мысль: «...В самом деле, уже девятнадцать веков тому назад истина была возвещена миру — более того, явлена миру сама Живая Истина, и людям было открыто именно то самое, чего мы теперь так мучительно и как будто безнадежно ищем». Для меня эти слова русского философа стали лучшим подтверждением правильной направленности моего духовного поиска.

Поскольку моя встреча с Иисусом была глубоко личностной по своему характеру, то и исповедание Его, как Господа моего, окрашено в те же эмоциональные тона. Как высверк молнии, взорвавший удушливую темень безверья, явился вдруг Спаситель в мою тюремную жизнь, на которой я давно поставил крест. Но крест, в данном случае символизировавший безысходность нравственного падения, чудесным образом стал символом возрождения Духа. И груз крестной ноши Спасителя лег на мои плечи ответственностью перед Ним за судьбы ближних. «Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо и бремя Мое легко» (Мф. 11, 29—30). Эти слова Христа дали мне ключ к пониманию оставшейся мне на земле части пути, по которому суждено теперь идти до смертного дня. Все страдания мои в той прошлой, вне Христовой жизни кажутся сейчас какими-то мелочными и суетными. И мятущийся дух мой, и неуспокоенное сердце, и терзания грешной плоти — все это принес я и оставил у подножия креста, на котором в судорожной муке искупления рождалось мое новое, просветленное живым Иисусом сознание.

Наверное, самым потрясающим откровением после встречи с моим Господом стало то, что окружающий меня мир я начал воспринимать как действительно Мир Божий, как сотворенную Им красоту, через постижения и приобщенность к которой открывается моей потрясенной душе все величие Его промысла о грешном человеке. Да, именно — грешном, потому как я вижу, что, несмотря на дьявольскую страсть человека к разрушению, Бог по милосердию Своему не лишил его этой красоты. Но чем дальше отстоит современный человек от Бога, тем непостижимей делается для него эта красота Божьего мира.

Русская литература, классика XVIII и XIX веков в лучших своих образцах буквально пронизана солнечным светом этой божественной красоты. Слияние человеческой души с природой, тончайшее ее восприятие — все эти составные части творчества русских писателей и поэтов к концу нашего XX века основательно забыты, а то и утрачены вовсе. Творческий потенциал художника, пропущенный через внерелигиозное сознание, поро-

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 4.

дил ужасающие химеры бездуховности. Современность материализовала бесовские наваждения Босха и Гойи. Исказилось само представление о красоте, его эстетическая первооснова. Идеал божественного совершенства природы, человека — как носителя и хранителя Образа Божьего — подменен зачастую равнодушной клинической диагностикой патологии человеческой души. Но если Достоевский, например, был всю жизнь страстно увлечен поиском причин грехопадения, то нынешняя проза, напротив, сладострастно бичуя грех, копаясь в грязи и мерзостях житейских реалий, выводит его, как некую эстетическую данность, как некий эталон. Смерть, насилие, жестокость уже преподносятся современному читателю, как нечто неизбежное, фатально предрешенное в его судьбе, как реальность, избежать которую невозможно. Перечитайте внимательно толстовское описание лунной ночи в «Войне и мире», взгляните на эту ошеломляющую красоту ночного сада глазами Наташи Ростовой — вы поймете, как бесконечно далеки мы сегодня от истинного понимания Красоты, в высшем, Божественном смысле этого слова...

...Тридцатое марта. Поздний вечер. Варшава в «прямом эфире» передает Пасхальную службу из Ватикана. Зрелище потрясающее. Во-первых, блестящая телережиссура создает эффект полного присутствия, а во-вторых, как ни странно, черно-белое изображение придает всему происходящему на экране удивительную, строгую торжественность. Служба, внешне суховатая, скупая в жестах и словах, сродни звенящему металлу яростной латыни. Но что больше всего врезалось в память: сутуловатая фигура папы Иоанна-Павла II, его напряженная, будто раздавленная немыслимым грузом спина... И этот странный, кажущийся бесконечным ход, слепое кружение по каменным плитам (окликни любую — аукнутся тысячелетия!..), редкие остановки, треск факелов в руках двух дюжих сопровождающих святейшего. Крепкие, квадратно-плечие парни одеты с подчеркнутой скромностью и похоронной тщательностью.

Но вот в какую-то из таких остановок камера вдруг неожиданно выхватила из ночного мрака, расцвеченного тысячами светлячками свечей, лицо человека. И — морозный озноб по коже! Нет, я не хочу сейчас писать об одухотворенности, умиротворении, смягчившими грубоватой лепки черты. Нет!.. Я увидел лицо человека, который в этот миг был бесконечно далек отсюда, от этих людей на площади, от танцующих в ладонях язычков пламени, от всей этой торжественной церемонии. Я увидел лицо человека бесконечно уставшего, находящегося на последнем пределе сил. Человека, который сейчас мысленно, шаг за шагом, повторял крестный путь Иисуса Христа, идущего на распятие. Уткнувшись лбом в узкую перекладину креста, который он сжимал двумя руками, держа прямо перед собой, на пороге двадцать первого века стоял человек. Человек веры. Веры наивной и проклятой, поруганной и вознесенной. Вера в Христа воскресила в этом человеческом облике Образ Божий — и я, пусть на короткое мгновение, всего лишь на секунду увидел лицо живого Иисуса...

И радостное Пасхальное слово Иоанна Златоуста возвестило сердцу моему о долгожданном освобождении из прошлых уз: все, кто был благочестив и боголюбив, пусть наслаждаются этим добрым и светлым торжеством... Пусть никто не боится смерти, всех освободила смерть Христа.

И за тысячи километров от Ватикана, в душной, насквозь прокуренной комнатушке, перед призрачно мерцающим в табачном дыме экраном телевизора открылось мне истинное оправдание моей веры — Воскресение Христа. Величайший Завет бессмертия души открылся мне в Воскресении Господа нашего; залогом несметных сокровищ Нового Иерусалима прозвучало требовательное напутствие апостола Павла к обращенным жителям Коринфа: «...Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших. Ибо как смерть чрез человека, *так* чрез человека и воскресение мертвых. Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут, каждый в своем порядке...» (1 Кор. 15, 20—23). Конечно же, без Воскресения Христа — без этого краеугольного камня христианского учения — вера в Бога рассыпалась бы в прах и могильным, леденящим кровь ужасом повеяло бы от мартовских пасхальных ночей в Риме. Но идущий за Иисусом поднял крест, шагнул к микрофонам — и многоголосое эхо повторило радостную благую весть Воскресения: «...Что вы ищете живого между мертвыми? *Его* нет здесь: Он воскрес...» (Лк. 24, 5, 6).

Вольный ветер реформаций, процеженный через двойную решетку тюремного окна, обернулся гибельным сквознячком свободы. Ветер волен. Кошка гуляет сама по себе даже в посттоталитарном государстве. Организовать ее разумную — с точки зрения самого государства — жизнь ему лень. В худшем случае, кошку просто уничтожат прилежные блюстители правопорядка или ее съест костлявый призрак голода, шныряющий по городским окраинам.

...Нищая старуха лихо приплясывает в подземном переходе. Обтекая, шарахаясь, сталкивая ее с пути, течет мимо людской поток. Прохожие. Дорогие мои сограждане. Длинная панорама человеческих лиц. Богатейшая палитра эмоций — от сочувственного взгляда до рафинированной, аккуратно подчеркнутой брезгливости. И ни на одном из лиц — всматривайся хоть до одурения! — не прочтешь даже элементарного стыда сопричастности. На промозглом ветру, в слякотной круговерти январского полдня невозможно придумать ничего унизительнее, чем эта нищая старость. Старость всегда так же беспомощна, как и детство. А мы все открещиваемся от этой боли, все швыряем свои двугривенные да пятиалтынные на сиротский квадратик платка. И в жутком, иступленном веселье всероссийской нищеты мерещится мне сумасшедший оскал Грядущего Хама.

День и ночь, в две смены, по восемь часов каждый день, открываю я тяжелые створки массивных железных ворот, разделяющих производственную зону лагеря на два сектора. Я — вра-

тарь. То есть, в полном смысле этого слова, человек, находящийся у врат. Иногда эти проклятые ворота кажутся мне физическим воплощением тюремного кошмара. И я остро ощущаю свою полнейшую зависимость от этого металлического монстра, продолжая на чем свет стоит клясть удалых тюремных умельцев. Мы унаследовали одну прекраснейшую европейскую традицию — все, начиная с плахи и кончая топором палача, изготавливать руками самих осужденных. И как это ни дико и ни абсурдно на первый взгляд — но лобное место у нас в России в известном смысле является еще и весьма доходным местом, вокруг которого оживленно снует целая орава сытых, упитанных подонков.

Незабвенный лагерный «придурок», воспетый Солженицыным и Шаламовым, оказался особью на редкость живучей!.. В этом сплоченном трудовом коллективе отыскалось местечко под незакатным тюремным солнышком и для меня.

Возмущенный читатель уже готов, вероятно, обрушить на мою бедную голову гром небесный за неуместное ерничанье — и будет не прав! Самоирония автора — защитная реакция нормальной человеческой психики в условиях абсолютного абсурда лагерной действительности. Человек, лишенный этого спасительного качества, неминуемо скатывается вниз, в зловонную трясину порочной жизни. Самоирония — в данном случае — последний довод (ultima ratio), противостоящий взбесившейся человеческой плоти, единственный аргумент внерелигиозного сознания в споре с дьяволом. Я твердо убежден в том, что выстоять и победить в этой упорной борьбе можно только со Христом. И еще раз подчеркиваю, что мое личное убеждение основано на естественном осознании Нового Завета, как личного руководства к спасению, а Иисуса Христа — как моего Господа и личного Спасителя. Было бы величайшей ошибкой и заблуждением полагать, что моя вера в Христа появилась на свет как плод моих размышлений над религиозной литературой, как последнее звено в цепи умозаключений, доказывающих реальность Бога. Моя вера — это вопль отчаяния, услышанный Иисусом, это понимание своего ничтожества и греховности перед лицом Спасителя. Понимание того, что мое сиротство и неприкаянность в этом мире окончились, они умерли в той, прежней жизни, к которой я — сегодняшний — не имею уже никакого отношения. Христос врачует человеческую память. Он не стирает из нее самые постыдные, самые неприятные воспоминания, что было бы слишком малой ценой за искупление и прощение грехов. Но воспоминания наши, бередящие душу, переплавленные в очистительном пламени Его любви, неизбежно приведут нас к покаянию, утвердят нашу веру в Господа.

Я не случайно назвал свою книгу «Записки неофита». Каждого человека на пороге его новой, христианской жизни, когда он делает свои первые робкие шаги, подстерегает целый сонм соблазнов и искушений, «потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить» (1 Пет. 5, 8). И поскольку через все эти соблазны и искушения плоти и порочного духа прошел я сам, мне хотелось бы предостеречь идущих за мной. На мой взгляд, самый характерный соблазн, услужливо подброшенный дьяволом, заключается в том, что подавляющее большинство людей считает номинальное христианство главным залогом их личного спасения, а добродетельный образ жизни, который они ведут,— вполне приличной и достойной Господа платой за это спасение.

Торрей в своей интереснейшей монографии «Как преуспевать в христианской жизни» как раз обстоятельно анализирует данный вопрос. Поэтому внимательно послушаем автора: «Наши добрые дела (прежние, настоящие и будущие) не имеют никакого отношения к прощению наших грехов. Наши грехи прощены не потому, что мы делаем добрые дела, но потому, что Христос принес Себя Самого в жертву искупления за наши грехи вместо нас. Если мы основываемся на этой искупительной жертве, то будем делать добрые дела, они явятся результатом нашего спасения и нашей веры во Христа, взявшего на Себя наши грехи. Наши добрые дела не служат основанием нашего спасения, но они являются результатом и доказательством нашего спасения.

Мы должны быть очень внимательны, чтоб не считать наши добрые дела основанием нашего спасения. Мы прощены не потому, что Христос умер за нас и мы делаем добрые дела; но мы прощены только потому и исключительно потому, что Христос умер за наши грехи».

Для меня главная мысль Торрея заключается в принципе утвержденности в искупительной жертве Иисуса, которая определяет наше самосознание, мировоззрение, всю нашу человеческую жизнь в целом. Христос — первопричина всего сущего, только в Христе осуществляется предначертанность каждой конкретной судьбы. «Ибо что́ такое жизнь ваша? Пар, являющийся на малое время, а потом исчезающий» (Иак. 4, 14). И в этой связи мне хотелось бы коснуться еще одной болевой точки христианского сознания. Догмат главенства веры в Христа над христианским образом жизни, детально изложенный апостолом Павлом во II главе «Послания к евреям», казалось бы, находится в прямом, неразрешимом противоречии с категорическим тезисом апостола Иакова — «Вера без дел мертва». Эта позиция изложена последним с той же обстоятельностью и убежденностью, что и точка зрения апостола Павла (см. «Соборное послание св. ап. Иакова», 2, 17—26). По законам формальной линейной логики, которой руководствуется обычное человеческое сознание, одно из этих положений ложно. В противном случае мы имеем дело с ясным примером антиномии, то есть явлением, описанным признаками, исключающими друг друга. Но этот строго научный принцип вполне применим и закономерен для описания интересующих нас духовных реальностей, что доказывает внимательное прочтение Нового Завета. Я убежден, что именно вера, именно проникновенное отношение к Слову Господнему позволяет мне воспринимать кажущуюся антиномичность христианства как целостную сущность. Отстоящие друг от друга понятия, суждения увязываются

в христианстве именно в лице Самого Иисуса. Он один — разрешение всех существующих в мире противоречий, воплощение Идеала и Истины. Торрей справедливо замечает по этому поводу: «Весь секрет победы в христианстве заключается в том, чтобы Святому Духу, живущему в вас, было дано неограниченное право управлять всеми проявлениями вашей жизни».

Водительство Духом Святым в жизни каждого из нас возможно благодаря Иисусу. Голгофский крест — надежный и единственный путь к спасению, мост над преисподней, соединивший человека с Богом. Мы обязаны помнить слова нашего Спасителя, сказанные Им незадолго до позорной казни, вознесшей грезы всего человечества на крест надежды и искупления. Обращаясь к Иуде (не Искариотскому!), Христос сказал: «Утешитель же, Дух Святый, Которого пошлет Отец во имя Мое, научит вас всему и напомнит вам все, что́ Я говорил вам» (Иоан. 14, 26). Осознанием духовности должна быть пропитана каждая частица нашего бытия. И я еще и еще раз подчеркиваю — в моей личной жизни — Христос явил мне столько духовных даров, что человека неподготовленного это обилие духовных богатств повергло бы в изумление и страх. Для меня же каждое из благословений Господа — реальное подтверждение Его сущности, объективное, неоспоримое доказательство Его всемогущества.

Не случайно, читая замечательную книгу замечательного человека (вот образец истинно христианской литературы!..) Александра Меня «Сын Человеческий», я отметил его слова, сказанные им читателю в эпилоге: «Каждая душа, обретшая Иисуса Христа, отныне знает, что человек — не одинокий скиталец, которого некому окликнуть в черной космической пустыне, а — дитя Божие, соучастник божественных замыслов».

...Смерть. Жуткая, завораживающая тайна ухода или радостный прорыв в солнечное пространство Града Небесного? Смерть в тюрьме. Когда на твоих глазах умирает такой же несчастный. Еще несколько мгновений назад он двигался, говорил — жил! — а сейчас распластан на полу, и мутнеющий взгляд его судорожно цепляется за случайные детали, унося за собой в холодную пустоту забвения размытые очертания склонившихся лиц. Смерть случайная, шальная. Смерть от ножа и от удара электрическим током. И от удара стальным шестигранником, когда череп лопается и в ужасную, зияющую рану медленно, как тесто из квашни, выползает мозг.

И все это, однажды увиденное мной, живет во мне. Животный страх смерти загоняет эти воспоминания в подсознание — и оно взрывается очередным ночным кошмаром. А торжествующая ухмылка твоего сокамерника, которого однажды ночью, проснувшись по нужде, обнаруживаешь болтающимся в петле? А все самоубийцы, виденные и перевиденные тобой за двадцать с лишним лет? Писать обо всем этом не просто тяжело — невозможно!.. Но ведь были же в моей тюремной жизни минуты, когда я завидовал ушедшим. Смерть, которая списывает все твои долги перед Всевышним,— вот о чем думал я тогда. Самоубийство казалось мне презрительным плевком в лицо Богу, величайшим самоутверждением человеческого духа. Но вот прохладная ладонь Иисуса коснулась моего разгоряченного лба, и в этой божественной прохладе без следа растворились мое прошлое знание, мой прошлый страх... Чтение Библии высветило совершенно новые страницы в вечной книге жизни и смерти. И хотя любое познание на земном уровне конечно, и хотя оно ограничено Божьим промыслом о человеке, Библия акцентирует мысли, ранее ускользавшие от сознания. Мое сегодняшнее ви́дение мира соответствует словам ап. Павла: «Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицем к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1 Кор. 13, 12). Читая Библию, я непроизвольно отмечал стихи, волнующие мой ум завершенностью суждений, при том что облечены они в прекрасную поэтическую форму. Я всячески стараюсь избежать в своих записках малейшей попытки дилетантского комментирования Слова Господнего, тем более — использовать принцип иллюстративности, когда мои наивные и в общем-то далекие от совершенства размышления для вящей убедительности подкрепляются соответствующей библейской цитатой. О, нет, нет!.. Я только смиренно, с благоговением хочу обратить внимание непосвященного читателя на те мысли, которые созвучны сегодня моему сердцу. Голос, доносящийся ко мне со страниц Библии, вне времени — это голос вечности. Вслушайтесь в него!

«Кто находится между живыми, тому есть еще надежда, так как и псу живому лучше, нежели мертвому льву. Живые знают, что умрут, а мертвые ничего не знают, и уже нет им воздания, потому что и память о них предана забвению; и любовь их, и ненависть их, и ревность их уже исчезли, и нет им более части во веки ни в чем, что делается под солнцем» (Екк. 9, 4—6).

«Бог создал человека для нетления и соделал его образом вечного бытия Своего; но завистью диавола вошла в мир смерть, и испытывают ее принадлежащие к уделу его. А души праведных в руке Божией, и мучение не коснется их» (Прем. 2, 23—24).

Я понял главное. Иисус дал мне истинное понимание смерти. Смерть страшна грешнику, потому что страх перед смертью у нечестивого — на уровне физиологии. Вопрос вечности, обращенный к бессмертной душе, низведен до животного естества. А я освобожден от этих оков; я обладаю спокойным, трезвым сознанием того, что Господь Сам поставит последнюю точку в моей рукописи. И даже то, что она может быть оборвана на полуслове, не пугает меня. Наоборот, это новое знание укрепляет меня в необходимости обустройства своего земного паломничества таким образом, чтобы каждая минута жизни была соотнесена с Господом, прожита для Него и во имя Его. Повторю — это не экзальтированная трескотня бывшего уголовника, начитавшегося Библии,— это спокойное осознание самого себя в Мире Божьем, своего места, своих возможностей, своего предназначения.

Новая рубрика — «Аспект» — призвана расширить горизонт кинематографической мысли, которая еще очень часто скована рамками сиюминутной практики кино и с трудом преодолевает географический изоляционизм. В этом смысле даже самое рискованное авторское движение от кинематографа к общим культурологическим проблемам кажется более продуктивным и необходимым кинотеории, нежели те робкие и, как правило, не идущие далее поверхностных сопоставлений выходы киноведения «на перекресток искусств», которыми было богато недавнее прошлое.

М. Трофименков

Мутанты

1

Приятель мой, мутант неотверделый...
Т. Щербина

Разговоры о «мутантах» неожиданно завязались и так же неожиданно затихли в кругах радикального московско-ленинградского авангарда года три-четыре тому назад. Остались от них стихотворение, пара хэппенингов да — как парадоксальный отголосок — знаменитый выпуск «Пятого колеса»: дескать, грибы становятся людьми, люди — грибами[1]. Но все неспроста, и что-то действительно происходит. За легкомысленным трепом трех Сергеев (Курехина, Шолохова, Бугаева-Африки) по Ленинградскому телевидению стоят, как ни смешно, культурные процессы общемирового характера. Если говорить о кино, то, выражаясь торжественным слогом, в мировом киноискусстве восьмидесятых годов происходила радикальная смена героя. Менялись не возрастные, социальные или психологические доминанты. Перемены гораздо глубже и отражаются уже не только в творчестве нескольких ведущих режиссеров (Дэвида Линча, Лео Каракса, Дэвида Кроненберга, Люка Бессона), но и в традиционных жанровых поделках Пола Верхувена или Марка Лестера.

До сих пор киногерою была свойственна физиологическая, в том числе сексуальная, определенность; при любых обстоятельствах он оставался Человеком, но тело его как таковое внимания кинорежиссеров не привлекало, используясь в лучшем случае как метафора (духа, секса и т. д.). Теперь место человека занимает Нечто, а тело, перестав быть метафорой чего-либо, кроме себя самого, оказывается неведомым континентом. Нечто хочется назвать «мутантом», не претендуя при этом на абсолютное совпадение по смыслу с научной формулировкой. В конце концов, я не генетик, а кинокритик. Да и Линч с Караксом тоже не морганисты-вейсманисты.

Табу на нарушение физиологической определенности героя было, вероятно, самым строгим в мировой кинокультуре. Оно погубило, например, в свое время самый причудливый фильм «Эдгара По киноэкрана» Тода Броунинга «Уроды». В 1932 году на волне успеха «Франкенштейна» и «Дракулы» продюсер Ирвин Тальберг поручил сценаристу Виллису Гольдбеку сочинить еще более ужасную историю. Пользуясь абсолютной свободой, Гольдбек с соавторами придумали историю любви и мести балаганных героев. Один из двух «нормальных» персонажей фильма акробатка Клеопатра соблазняла доброго лилипута, чтобы завладеть его деньгами. Выйдя за него замуж, она убивала его, но уроды мстили ей, превращая в ужасную женщину-курицу. Броунинг собрал в павильонах МГМ самые невероятные создания из цирка Барнума: пигмеев, бородатых женщин, людей-скелетов, человека с птичьей головой, живые человеческие торсы и так далее. Говорят, что, повстречавшись в голливудской столовой с сиамскими сестрами, Скотт Фицджералд бросил тарелки с едой и убежал. Говорят, что после десяти ежедневных часов работы над фильмом монтажер готов был лезть на стенку от отвращения. Говорят, что на премьере Ирвин Тальберг упал в обморок. Фильм не только был «репрессирован», сокращен почти на полчаса, но и стал одним из самых проклятых фильмов в истории: нормального показа пришлось ждать тридцать лет. Политические, религиозные, моральные табу уходили в прошлое, а табу физиологическое сохра-

[1] Автор, очевидно, имеет в виду теорию С. Курехина, согласно которой Октябрьская революция произошла от неумеренного потребления В. И. Лениным ядовитых грибов, навевающих апокалиптические видения.— *Прим. ред.*

няло свою оккультную силу. Разумеется, монстры появлялись на экранах (достаточно вспомнить чудовище Франкенштейна и его многочисленных родственников), но всегда это были монстры созданные, плод хирургии новоявленных Прометеев, претендовавших на соперничество с Богом. Представление о физиологическом табу необходимо откорректировать: под запретом были не столько монстры, сколько монстры органического происхождения, рожденные, а не сшитые из кусков человеческого тела. Непогрешимость Бога и Природы была вне подозрения. Сумасшедшие ученые шли вопреки их воле и несли заслуженную кару.

Переломным стал фестиваль фантастического кино в Авориазе 1980 года (рубеж десятилетия совпал с рубежом принципиальным), первый приз на котором заслужил фильм Дэвида Линча «Человек-слон». До тех пор режиссер был известен в основном небольшому кругу фанатиков его первого полнометражного фильма «Голова-ластик». Дальнейший его путь к «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля 1990 года известен и символичен. История «человека-слона»,— чудовищно деформированного от рождения Джона Меррика, найденного в конце прошлого века доктором Тривсом в подозрительном лондонском балагане (Меррик — реальный персонаж), еще заключала в себе достаточно традиционное гуманистическое послание. Человечность и открытость монстра противопоставлялись черствости и жестокости «нормальных» людей. Жадный интерес устремившегося в паломничество к нему высшего и викторианского света подспудно приравнивался к циничной прагматичности балаганных зазывал. Более того, Линч акцентировал то, что, несмотря на внешнюю чудовищность, Джон Меррик — не Чужой, не Другой, а просто Непохожий. Его одиночество не фатально, невозможность коммуникации искусственно спровоцирована, и даже половые органы не отличаются от нормальных человеческих. Серж Даней писал в 1981 году в «Кайе дю синема»: «...первая часть фильма, вплоть до помещения (Меррика) в госпиталь, отчасти функционирует как ловушка. Зритель привыкает к мысли, что ему придется рано или поздно вынести невыносимое и взглянуть монстру в лицо. Мешок из грубой ткани с одним-единственным отверстием — все, что отделяет его от ужаса, о котором он догадывается. Зритель вошел в фильм вслед за Тривсом, посредством страсти к подглядыванию. Он заплатил, как и Тривс, за то, чтобы увидеть урода: этого человека-слона, поочередно выставляемого на обозрение и запрещаемого, спасаемого и избиваемого, едва увиденного в погребе и подобранного, спрятанного Тривсом в Королевском госпитале в Лондоне. Когда он увидит его, наконец, он будет тем более разочарован, что Линч притворялся, что играет в классический фильм ужасов: ночь, пустынные коридоры госпиталя, час волка, быстрый бег облаков по свинцовому небу и внезапно — этот план Джона Меррика, выпрямившегося на своей кровати, охваченного испугом. Он видит его в первый раз, но он видит также, что этот монстр, который должен был напугать его, боится сам. И в этот момент Линч освобождает своего зрителя из ловушки, которую он ему сначала подстроил... как будто бы говоря: не ты важен, а он, человек-слон; меня интересует не твой страх, а его; не твоим страхом я хочу испугаться, а испугать его страхом, страхом увидеть свое отражение в чужом взгляде». Итак, монстру свойственны человеческие чувства. Монстр осознает свое уродство. Монстр используется как своего рода зеркало, как барометр для определения степени одичания цивилизованного человека. Монстр не претендует на особенное положение, у него только два желания — побывать в театре и выспаться на спине. В этом последнем удовольствии ему отказано: грудная клетка деформирована настолько, что сон в нормальной позе убьет его. Тем не менее, Джону Меррику удается исполнить обе мечты в один вечер и умереть, окончательно приобщившись к человеческой природе и оставив живых горевать о его щедром сердце. В конечном счете монстр использовался как метафора. Дэвид Линч 1980 года был еще вполне традиционен, хотя страсть к уродству уже выдавала в нем будущего автора «Голубого бархата». Но в истории человека-слона были, по меньшей мере, два любопытных момента.

Во-первых, Меррик родился от женщины ангельской красоты. Во время беременности ее якобы испугал слон, результатом чего стал уродливый ребенок. Слоны и кричащая женщина появляются в первых кадрах. Но объяснение кажется не очень правдоподобным и требуется только для разрушения физиологических табу: происхождение монстра — вполне нормальное. Его не создали в лаборатории, его родили, спрятали, а потом нашли. Тема чудовищного рождения появилась у Линча еще в 33-минутной «Бабушке» (1970), где родители героя вырастали из земли, наподобие деревьев, а потом ребенок выращивал добрую бабушку в черном костюме из зернышка, посеянного в постели.

Во-вторых, Меррика нашли не где-то, а в викторианском Лондоне, свыше ста лет питающем самые мрачные фантазии писателей и кинорежиссеров. Столица традиций, имперского всемогущества, буржуазной респектабельности, оперных спектаклей, колониальных товаров, чаепитий, строгой морали, слащавой литературы и одновременно — город вытесненных страхов, комплексов и наваждений, столица цивилизации, построенной на идее стыда. Об этом хорошо писала в «Железной женщине» Нина Берберова: «Стыд для поздних викторианцев был тучей, непрестанно тяготевшей над ними в еще гораздо более сильной степени, чем над ранними викторианцами. Стыд их всегда был связан с тайной — личной, семейной, групповой, общественной или даже всенародной, то есть отечественной. Была ли это «дурная болезнь» дедушки, подхваченная в молодости, или самоубийство племянника, или незаконный ребенок сестры, или безумие тетки, или это был скандал в карточном клубе, где человек был членом много лет, или ренегатство товарища по партии, все должно было храниться в тайне, чтобы не было стыда, а если родиной была проиграна война или случился «национальный позор»... то единственный способ вычеркнуть этот факт из памяти — не говорить

о нем, не слушать, не думать о нем, забыть его». Забыть не удавалось, и хранилищем стыда становились кварталы трущоб, лондонское дно, грязные переулки, освещенные газовыми фонарями, ночлежки и притоны (вдохновлявшие, кстати, в 1950-х годах английскую национальную школу фильмов ужасов). Здесь зверствовал так и не пойманный Джек-потрошитель, которого молва считала порой больным отпрыском высшего света, чуть ли не царствующей фамилии. Здесь преступники продавали хирургам трупы убитых ими людей. Здесь Шерлок Холмс кололся морфием и в одиночку противостоял всемогущей

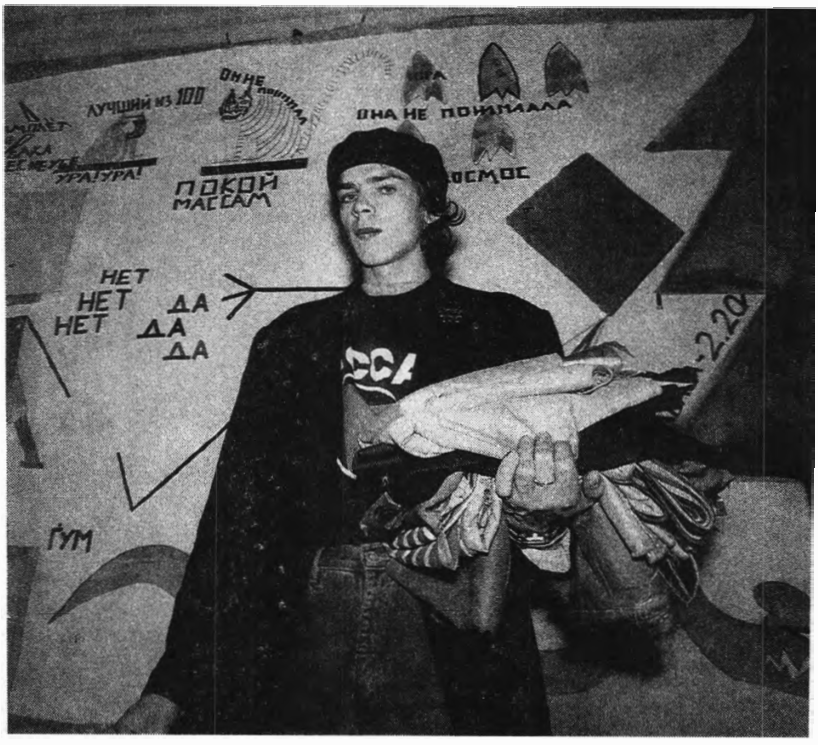
«Человек-слон». Кадр из фильма

организованной преступности. Здесь доктор Джекил открыл тайну превращения в мистера Хайда. И именно здесь доктор Тривс нашел человека-слона. Монстр оказывается, в таком случае, не просто свидетельством поразительной ошибки Господа Бога (о которой лучше забыть), но и сублимацией каких-то подсознательных страхов культуры, наследующей викторианской эпохе. И он стал также первым из серии созданий, оккупировавших авансцену кинематографа восьмидесятых годов.

Можно, конечно, поиронизировать над тем, что вот, дескать, сделали из слона муху, но второе эпохальное произведение монструозного цикла — «Муха» канадца Дэвида Кроненберга (1986), поднявшегося на мировой уровень, как и Линч, из полуподпольного, полулюбительского кинематографа ужасов. Его фильм — римейк старой фантастической ленты Курта Ньюманна (1958) — сохраняет условную канву оригинала, но резко повышает степень откровенности в самом показе превращения главного героя. Занятый проблемой телепортации, молодой ученый безрассудно забирается в машину собственного изобретения (она разлагает тело на молекулы и заново собирает его в новом месте), успешно преодолевает расстояние, но при этом смешивает свои клетки с клетками случайно залетевшей в аппарат мухи. В результате он мутирует в тошнотворное существо, собирая при этом коллекцию отделившихся частей собственного тела, и погибает. Одной из составляющих замысла была простая в общем-то мысль о существовании человеческих лиц, напоминающих насекомых. Действительно, в лице актера Джеффа Голдблюма есть что-то мушиное. (Впрочем, его лицо — из разряда нервных интеллигентных лиц американского кино, типа Дастина Хоффмана.) Старая мысль о похожести и непохожести присутствовала в замысле, но «Муха» стала первым великим фильмом о Другом, а поэтому — фильмом шокирующим, стоящим где-то на грани порнографии.

Отличие Непохожего от Другого — главный сюжет новой работы французского культуролога, описателя постмодернистской ситуации Жана Бодрийара «Транспаранс зла». Непохожего можно сравнивать с собой, находить черты сходства и различия. Другой даже не догадывается об их существовании, он просто живет по другим законам, и поэтому чаще всего его уничтожают. Другими были, например, индейцы для испанских конкистадоров. Они не сравнивали себя с испанцами, принимая их за богов, а тем самым провоцировали собственное уничтожение. Уничтожение, необъяснимое в своей ярости ни религиозными, ни экономическими причинами и оправданное, по Бодрийару, только неспособностью индейцев играть в игру отличий. Другими были алакалуфы, аборигены Огненной Земли. Они на-

зывали себя «людьми» и даже не пытались вступать в контакт с белыми пришельцами. Богатство, технические достижения, военная сила белых не производила на них никакого впечатления. Поэтому они были уничтожены. С Мухой, в отличие от человека-слона, коммуникация тоже невозможна. А значит, невозможен не только хэппи-энд, но даже катарсис (что ни говори, смерть счастливого Меррика обладала катарсическим эффектом). Одиночество Мухи абсолютно: ведь женщины-мухи не существует. Муха вел себя агрессивно, безжалостно. Уже превратившись в безобразное, плюющееся ядовитой жидкостью



Сергей Бугаев

существо, он преследовал свою невесту, добиваясь от нее взаимности. Муху можно было только уничтожить, и вместе с тем это уничтожение никак не оправдано с моральной точки зрения, поскольку существо вышло за пределы моральных категорий. В самом деле, как объяснить насекомому, повинному только в том, что в миллион раз крупнее своих соплеменников, что нехорошо ходить по потолку и переваривать, выделяя желудочный сок, еще живых людей. В результате у Кроненберга получилась не научно-фантастическая история о безумном ученом, а притча на уровне «Метаморфозы» Кафки (которую, кстати, периодически собирается экранизировать Дэвид Линч) о превращениях плоти, о невозможности любви и радикальном, непримиримом различии между человеком — героем традиционного кинематографа и Другим, Мутантом «постмодернистского» кинематографа. Его взрывную силу постарался нейтрализовать мастер спецэффектов «Мухи» Крис Уэйлис, снявший «Муху-2». Сын несчастного ученого, помещенный в научный институт, мужественно ждал, когда и он превратится в насекомое. Но все кончалось невозможным, почти пародийным хэппи-эндом. Судьба мутанта доставалась главному негодяю: таким образом, новая, нечеловеческая природа снова объявлялась чем-то недостойным и прагматично использовалась как удобная кара за грехи.

В последнее время тема мутации быстро переходит в сферу чисто жанрового кино, без претензий на интеллектуальное авторство. В фильме Верхувена «Вспомнить все» (1990)[2], над которым начинал когда-то работу Дэвид Кроненберг, мутанты, составляющие подавляющее большинство населения колонизованного Марса, успешно борются за национальное освобождение и социальный прогресс, создавая подпольные организации и посильно помогая герою Арнольда Шварценеггера.

2

Я знал Натана Эндрю, когда он еще был женщиной.
Дм. Савицкий

Попробуем взглянуть теперь на роль мутантов в постмодернистской культуре с другой стороны.

[2] «Total Recall» («Вспомнить все») воспроизводит название вымышленной фирмы, занимающейся имплантацией воспоминаний.

Обратимся к героям не уродливым и отталкивающим, а напротив, вполне привлекательным, не к «звездам» балаганов и киноэкрана (наследника балагана), а к звездам «настоящим», не к одиноким ошибкам природы, а к идолам, которым подражают многие. В октябре 1990 года вышел специальный номер ориентированного на самые модные сюжеты и самый живой язык французского журнала «Актюэль» — «99 человек, которые придумали конец века». Среди них (ученых, музыкантов, дизайнеров, политиков, кинорежиссеров и т. д.) несколько персонажей, главным достоинством которых является изменение физиологических характеристик тела. Человек-дельфин Жак Майоль нарушает все принятые представления о доступной для человека глубине погружения и продолжительности пребывания под водой. На глубине пятидесяти метров должна наступать смерть под давлением толщи воды. Однако Майоль не только погрузился без специального снаряжения и с запасом воздуха на один вдох на сто метров, но и испытывают особую эйфорию от смертельного для нормального человека давления. В 1987 году Майолю посвятил игровой фильм «Голубая бездна» французский кинорежиссер, звезда «необарочного» кинематографа Люк Бессон.

Если Майоль — человек-дельфин, то Патрик Эдлинже — человек-ящерица. Он и его соратники не просто увлекаются подъемами по отвесным скалам без страховки и снаряжения, но и испытывают от подъема родственную наркотической эйфорию. Они разговаривают со скалами и способны, кажется, как человек-муха у Кроненберга, передвигаться вниз головой. Корреспондент «Актюэль» рассказывает о несчастном (или самом счастливом) коллеге Эдлинже, который после длительного одиночного подъема утопился в озере, не в силах существовать в нормальном человеческом окружении.

В статье об известном менеджере манекенщиц Джоне Касабланка походя рассказывается о некоем докторе Робертсе из Нью-Йорка, который колол манекенщиц гормонами, чтобы придать их внешнему виду модную андрогинность. И даже Мадонну, тоже отнесенную редакцией «Актюэль» к 99 избранным, можно назвать новым героем-«мутантом». Ведь о ней писал Жан Бодрийар в «Транспарансе зла»: «Девственный плод аэробики и ледяной эстетики, лишенный всякого шарма и всякой чувственности мускулистый андроид, из которого именно поэтому сумели сделать идола синтеза». И наконец, в число 99 входит автор двух полнометражных фильмов («Парень встречает девушку» и «Дурная кровь») Лео Каракс, воплотивший в своем любимом актере-двойнике Дени Лаване идеал «модного мутанта» восьмидесятых годов, имеющего много общего с героями «Подземки», «Голубой бездны» и «Никиты» Бессона, «Голубого бархата» Линча, и даже «Ассы» Сергея Соловьева и «Духова дня» Сергея Сельянова.

Владик Мамышев — Мэрилин Монро.

Начну с второстепенных характеристик этих героев, например, с проблемы родителей. Представление героя и завязка действия часто связаны с символическим уничтожением отца. Отец, впрочем, лишь некая условность, знак социально-сексуальных структур, связь с которыми надо поскорее порвать. Он появляется, чтобы исчезнуть, засвидетельствовать собственное отсутствие. В начале «Голубой бездны» бесшумно уходит на морское дно отец кинематографического Майоля. В первых кадрах «Дурной крови» замертво падает показанный нам только со спины отец Алекса-Лавана-Каракса («Я занялся кино, чтобы быть сиротой»,— говорит Каракс). Даже со спины не показан отец героя в фильме «Парень встречает девушку»: только голос из телефонной трубки, поднимающий мальчика с постели странной

просьбой убить его, если болезнь обречет на беспомощность. А у благопристойного юноши из «Голубого бархата» путешествие в садомазохистское зазеркалье начинается с того, что «выходит из игры» отец, сраженный сердечным приступом на лужайке перед родным домом. Красиво падая на газон, он разыгрывает попутно как бы пантомиму на тему истории мирового кино от «Политого поливальщика» до смерти «Крестного отца».

Новый герой изъят не только из семейных связей, но чаще всего и из связей социальных. Среда обитания персонажей «новой новой волны» французского кино (Бенекс — Каракс — Бессон) — ночное метро, какие-то ангары, заброшенные дома-сквотты. Их предшественники — панки, старавшиеся в конце 1970-х годов утрированной внешней необычностью выразить ощущавшуюся ими внутреннюю мутацию. Мутация завершилась, внешняя экстравагантность ушла, осталось кое-что поважнее. Например, все каракссовско-бессоновские мальчики и девочки — чуть волшебники, выражаясь современнее, чуть экстрасенсы. Зарабатывая на жизнь карточными фокусами или музицированием в подземных переходах, они способны на ненавязчивые фокусы (типа падающих с неба фруктов), не сводимые к метафоре любовного признания из арсенала поэтического реализма.

Новая природа нового героя точнее всего проверяется его отношениями с женщинами, вернее, их отсутствием. Можно говорить о постепенной десексуализации героя кинематографа 1980-х годов. Возможен вариант, когда отношения с женщиной отстраняются техническими средствами: вуайер подсматривает, подслушивает, записывает на видео (у Содерберга в «Секс, ложь и видео», у молодого португальца Лейтау в «Плейбое», даже у Кесьлевского в «Коротком фильме о любви»). Это тоже своеобразная мутация: видеокамера, фотообъектив, подзорная труба становится протезом, частью человеческого тела. Если в прежние времена человек осознавал свое отчуждение в отношениях с «машинами», то теперь проблема отчуждения снимается и техническая приставка образует с биологическим организмом неразрывную связь. Так же, как слон Линча и муха Кроненберга наследуют уродам Броунинга, вуайеры наследуют герою еще одного «проклятого» фильма ужасов — «Любопытного Тома» Майкла Пауэлла (1959), который при помощи превращенных в смертоносное оружие фотоаппаратов фиксировал агонию своих жертв, а затем и собственную смерть. (Тема Пауэлла отзовется в фильме Питера Гринуэя «ZOO», 1985, в котором бывшие сиамские близнецы, мечтающие о воссоединении, совершают самоубийство, оставив работающую на автоспуске фотокамеру, чтобы заснять собственное разложение.)

Новый герой полностью определяется, когда отпадает необходимость даже подглядывать, когда он превращается в андрогина и находит полное удовлетворение в самом себе. При случае он может выступить в традиционной роли, но это не норма. Его роман никогда не завершится успешно и даже если точку в романтической истории поставит пуля или нож опереточного злодея («Подземка», «Асса»), никто не пожалеет о неслучившемся. Действия злодея основаны на логической ошибке. Он считает героя-мутанта подобным себе и защищает права мужчины-собственника. Но представить нового героя в постели просто невозможно. Кинематографический Майоль у Бессона акцентировал сексуальный аспект погружения под воду: общение с водой полностью заменяет ему общение с женщиной. Первым заговорил о сексуальной парадоксальности нового героя московский художник Георгий Литичевский в связи с персонажем Африки-Бананана из «Ассы» («Сине-фантом»), 1988, № 10): «Он явно не вирилен, даже по своей внешности, и эта внешняя половая неопределенность стоит ему административных преследований. Но не будем уподобляться антипатичному завсегдатаю КПЗ, обратившемуся к молодому человеку с вопросом, не «пидар» ли он. Конечно, нет! Бананан — андрогин. Андрогин, о котором Платон рассказал в своем «Пире». Но если проводить историко-культурные параллели, то Африка как реальный персонаж модного «андерграунда» — все-таки в большей степени чудовище Франкенштейна, чем человек-слон. Сколько бы ни плясал он на выступлениях «Поп-механики» Сергея Курехина в женском платье, сколько бы ни участвовал в конкурсах красоты под именем Ирэны Белой, он все равно остается результатом интеллектуальной хирургии, концептуального замысла талантливых ленинградских художников и музыкантов. Он был «сделан», а не «рожден». Поэтому Африка как киногерой, как художник, как персонаж «новой культуры» не вполне соответствует идеалу андрогина, мутанта, монстра. Ему на смену пришел в самом конце восьмидесятых годов монстр «найденный», персонаж, известный в Ленинграде под именем Мэрилин Монро (Владик Мамышев). Молодой автор перформансов, используя грим, парики, накладную грудь и прочие нехитрые приспособления, приобретает удивительное сходство с киноактрисой. Демонстрация себя в облике Монро на вернисажах, концертах, спектаклях — основная форма его самовыражения, хотя одновременно он пишет картины и выступает как певец. Именно для таких, как он, восьмидесятые годы нашли более элегантный термин, чем ярмарочный «монстр». Речь теперь идет о найденном «look».

Жан Бодрийар пишет: «Каждый ищет свой look. Поскольку нельзя больше использовать собственное существование как аргумент, остается совершать акт видимости, не заботясь о том, чтобы существовать, и даже о том, чтобы на тебя смотрели. Не «я существую, я здесь», а «я видим, я — изображение — смотри, смотри! Каждый становится импресарио собственной видимости. Разнообразие сменила игра в разнообразие. «Быть собой» становится эфемерным перформансом без будущего». Причем для Бодрийара воцарение «look» связано не с изменениями в области средств массовой информации или рекламного бизнеса, а с изменениями биологическими. Новый герой, пришедший в восьмидесятые годы,— в определенной степени дитя шестидесятых,

объявивших о тотальном сексуальном освобождении и о том, что всякое человеческое проявление одновременно политизировано и сексуально. Поскольку все является политикой, политика перестает существовать как таковая. Когда все сексуально, сексуальным не является уже ничто, секс теряет свою определенность, половые признаки исчезают, и наступает эпоха транссексуала, мутанта, андрогина.

«Во времена сексуального освобождения лозунгом был максимум сексуальности при минимуме размножения. Сегодня мечта «общества-из-пробирки» прямо противоположна: максимум размножения при минимально возможном сексе (мечта, реализованная, к слову сказать, гремлинами из фильма-сказки Джо Данте.— *М. Т.*). Раньше тело было метафорой души, потом — метафорой секса, теперь тело не является метафорой чего-либо, оно — место-метастаз, механического последовательного развития всех процессов, бесконечного программирования без символической организации, без трансцендентной цели, в чистом промискуитете с самим собой...» «Мы все — транссексуалы. Подобно тому, что мы все потенциальные биологические мутанты, мы все потенциальные транссексуалы». Бодрийар зачисляет в мутанты уже всех без исключения звезд восьмидесятых: Мадонну, порнозвезду Чиччолину, ставшую депутатом итальянского парламента («идеальная женщина розовых телефонов... плотоядная эротическая идеология, ответственность за которую сегодня не могла бы взять на себя никакая женщина, за исключением как раз транссексуала, травести: только они, как известно, переживают преувеличенные, плотоядные знаки сексуальности»), Майкла Джексона, ночующего в барокамере («одинокий мутант, провозвестник совершенного смешения кровей, новой расы, наступающей вслед за расами», «искусственный андрогин из сказки, который лучше, чем Христос, может царствовать над миром и примирять его, поскольку он лучше Бога-ребенка: ребенок-протез, эмбрион всех мыслимых форм мутации, которые избавят нас от расы и пола»).

Подобно тому как «сделанное» чудовище Франкенштейна сменил «найденный» человек-слон, а «сделанного» Африку — «найденный» Монро, так и органичному андрогину предшествовал герой хирургических операций по перемене пола («Год тринадцати лун» Фасбиндера), «Одетый для убийства» Брайана де Пальма и т. д.).

Наряду с драматическим вариантом транссексуальности (одинокие герои Бессона или Соловьева) существует пародийно осмысленный асексуальный герой. В 1990 году на экраны мира одновременно вышли «Дик Трэйси» Уоррена Битти и «Дикое сердце» Дэвида Линча.

Идеальный полицейский из комиксов тридцатых годов (воплощенный вдобавок самим Битти, сексуальным идолом Голливуда) проявляет уморительное безразличие, когда его пытается соблазнить гангстерская подружка, певица из кабаре (Мадонна). На все ее утрированные заигрывания Дик Трэйси отвечает, как автомат: ему необходимы показания против боссов организованной преступности, а знаки сексуальности он, кажется, не воспринимает вообще. Выведенная из себя, певичка умоляет: «Я не хочу, чтобы ты переспал со мной, я хочу, чтобы ты только сказал, что хочешь этого». Безуспешно.

У Линча андрогинность, противостоящую позитивному, ностальгическому сексу главных героев, воплощает Бобби Перу (Уиллем Дефо), наверное, самый омерзительный персонаж современного кинематографа, дегенерат с гнилыми зубами и пузырящейся на губах слюной. Он насилует, но насилует на свой лад, на расстоянии, всего лишь повторяя на тысячу ладов «fuck me», красавицу Лулу. Когда же она, доведенная до истерики, сама готова отдаться ему и произносит заветное «fuck me», он отбегает в сторону, застенчиво объясняясь: «Знаешь, у меня сейчас нет времени, как-нибудь в другой раз».

Итак, в мире всеобщей равнозначности тело утрачивает свою метафорическую функцию, монструозность перестает быть метафорой индивидуальности, а экстрасенсорность перестает быть метафорой духовных возможностей и оказывается чисто физиологическим феноменом. Десятилетие открывалось не только «Человеком-слоном» Линча, но и «Сканнерами» Кроненберга, фильмом ужасов, в котором экстрасенсорность даровалась людям заурядным, убогим, жестоким. Она проявляла себя не озарением и не приобщением к «космической энергии», а страшными болями и способностью взрывать головы противников. Ни о каком гуманистическом использовании феномена не может идти и речи, а некая структура (государство ли, мафия ли) проявляет наиболее адекватный подход к нему: как к физическому явлению, которое можно и нужно использовать в корыстных целях. Тема чудовищного рождения, дорогая и Линчу, и Кроненбергу, прозвучала в «Сканнерах» в жутком эпизоде, где героя-экстрасенса сканирует ребенок, уже в чреве матери обладающий сверхъестественными способностями.

Причудливый гибрид традиционного, метафорического подхода к теме и нового, физиологического, можно найти в ленфильмовской ленте Сергея Сельянова «Духов день». Способность взрывать предметы голосом, дарованная Ивану Христофорову (Юрий Шевчук), последовательно предстает как метафора духовной энергетики (похоже, что в начале фильма герой отождествляется с самим Шевчуком, рок-певцом, действительно «взрывающим» реальность своим голосом), потом — как орнаментальная деталь воссозданного в духе магического реализма мира детства, и наконец оформляется как физическая данность, представляющая интерес для государства. Христофоров похищен, заперт в секретный институт для таких, как он, феноменов, потом становится жертвой хладнокровно организованной охоты (эти эпизоды сделали бы честь режиссерам «новой новой волны») и внезапно оказывается в парижской подземке среди бездомных музыкантов. Похоже, что прагматичный подход государства в данном случае наиболее адекватен: экстрасенсорные особенности в современном кинематографе равны самим себе. Взрывает взглядом? Голосом? Видит будущее? Это лишь физический недостаток, как хромота, глухота.

Что же происходит? Почему героем произведений, создаваемых людьми, становится начало, все более и более отличное от человеческого. Потому ли, что, как утверждает Бодрийар, «мы переживаем оргию открытия, исследования, «изобретения» Другого. Оргию дифферанса». Другой создается «на пустом месте», для того, чтобы быть не уничтоженным, соблазненным или отвергнутым, а понятным, обласканным, освобожденным, признанным? Действительно ли постмодернистский плюрализм провозглашает права человека-слона, человека-мухи, человека-дельфина? Или человек мутирует под влиянием радиоактивных катастроф, озонной дыры, отравления химикалиями, СПИДа, сексуальной индифферентности, наркотиков?

Впрочем, оба объяснения одновременно излишне эмоциональны и конформистски уютны. Первое из них лишь придает метафорическому подходу (все понарошку, все надо понимать не буквально) порнографическую конкретность. Второе предлагает бороться за чистоту озер и воздуха, за прекращение ядерных испытаний, чтобы обезопасить человечество от мутаций. А если борьба будет успешной, то человек утвердится в блаженной физиологической определенности, и «уроды», «мухи», «слоны» вернутся в банки со спиртом на полках кунсткамер. Но первое объяснение игнорирует то, что Майоль, Майкл Джексон, ленинградский Монро существуют реально. Их тела находятся в одном пространстве с нами и вовсе не требуют от нас защиты, а напротив — успешно покоряют массовое сознание конца XX века.

Второе объяснение восходит к возникшей впервые еще в XIX веке идее о конце истории: эволюция — социальная и физиологическая — была признана завершенной. Гражданское общество — вершина исторического развития, человек — венец творения. И оба объяснения вытесняют пугающую мысль, не чуждую, кажется, ни Линчу, ни Кроненбергу. Вдруг человек — не венец эволюции, а ступень к Другому? Вдруг «мухи» и «слоны» — провозвестники предстоящей глобальной мутации? Ведь менялись же на протяжении веков какие-то отдельные характеристики человеческого тела: средний рост, например. Почему бы не измениться более существенным параметрам? Очевидно, эта мысль придает фильмам о мутантах ту отрешенную интонацию, ту спокойную созерцательность, которые выводят проблему из моральной системы координат. Мораль физиологически определенного человека не распространяется на мутантов. А кинорежиссеры, философы, журналисты только констатируют факт: что-то происходит. Что-то уже произошло.

Александр Кабаков

Сочинитель

Пятое время года

I

В тесном междукресельном пространстве Ту-154 ноги пришлось подтянуть к животу, и уже через полчаса полета все внутри начало болеть, черт бы побрал их экономию! В подгрудинном привычном месте установился жесткий, угловатый кулак, гастритно-язвенные ощущения отвлекали от жизни, от переживания довольства, удачи, успеха, возможности осуществления желаний.

Но все жарче сияло за окном солнце... И вдруг охватило такое счастье! Боль отпустила, заглушенная глотком, другим, третьим, и бутербродом, который она достала из какой-то удивительно красивой коробочки явно от фирменных конфет, или колготок, или еще какой-нибудь чепухи. Бутерброд был правильный, на обычном сером хлебе, крошащемся в руках, с рыночным, чуть оплывшим салом. Был повод посмеяться — интеллигентов сразу видно, виски салом закусывают. У моего дружка, сказал он, написано: «А мыло русское едят». Она покатилась со смеху, хотя вообще на иронию реагировала сдержанно и не всегда адекватно, ее патетика не принимала его манеру привычного общения с друзьями. А почему мыло? А ты что, не поняла? Это же есть такое выражение: «Наелся, как дурак мыла», и есть такая басня у какого-то сталинского сокола о низкопоклонниках: «...а сало русское едят», и вот, понимаешь, дружок совместил, и получилось дико смешно... Я не поняла, но действительно смешно...

Встали очень рано и теперь, немного выпив и поев, задремали, обнявшись, приникнув друг к другу. Он во сне чувствовал своим левым виском ее твердо округлый, детский лоб, и дыхание, удивительно чистое для взрослого человека ее дыхание, наполняло маленькое пространство между ее и его лицом, отделяя это пространство от остального воздуха, летящего внутри самолета и в свою очередь отделенного от воздуха снаружи, от всего яркого бесконечного света.

Какая-то короткая мысль об этом полете внутри друг друга изолированных пространств мелькнула в его голове, но тут же он заснул совсем крепким сном.

А она, наоборот, в эту минуту проснулась. Чувствовала себя удивительно выспавшейся — будто не встала в четыре, не перестирала Нике все белье, не наготовила на два дня еды всем троим — Нике, Андрею и свекрови, которая всегда на время ее отсутствия перебиралась присматривать за сыном и внучкой, не собрала недоглаженное барахлишко, не накрасилась на ходу... И выскочила к заказанному такси свежая, промытая, легкая, ясно глядя на утреннюю пустую улицу, на удивительно интеллигентного вида таксиста, на поднимающийся в сизом небе оранжевый свет дня... На углу, на повороте стояло другое такси. Она попросила притормозить рядом, он увидел, тут же выскочил, захлопнул дверцу, обежал машину кругом, сунул в окно шоферу деньги — и через секунду уже ввалился к ней. Прижался, пихнул свою сумку на переднее сиденье, прижался снова... Весь час дороги до аэропорта говорили о тяжком, чужом — о делах в ее редакции, о явном откате, о съемках, о том, что Редько ни черта не понял и снимает густой реализм, снова о ее делах и закруте в комитете... Но время от времени он прижимался, приваливался — все отходило, уплывало.

Она тихонько высвободилась, выпрямилась, устроила его голову у себя на плече, гляделась.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 7, 8.

В самолете многие спали — регистрация на этот ранний рейс закончилась в восемь и вылетели удивительно точно, по расписанию.

Если самолет разобьется, это будет ужасно, подумала она, потому что обнаружится, что мы летели вместе.

Он проснулся, поднял голову, посмотрел ей близко в глаза сладким, счастливым взглядом.

Если сейчас самолет разобьется, сказал он хрипловато со сна, это будет прекрасно. Можно будет считать, что мы вместе прожили жизнь и умерли в один день. Знаешь, сказал он, они жили долго и счастливо и умерли в один день, так заканчиваются сказки.

Но мы жили недолго, сказала она.

Он положил руку на ее живот и почувствовал, как под его рукой дернулось и напряглось живое, что-то задвигалось, пошло тепло. Он начал яростно прорываться через одежду. Что ты делаешь, сказала она, увидят. Не увидят, сказал он. Рука, придавленная поясом ее юбки, неловко вывернулась, но он продолжал рваться, продираться к ней. Это все уже было, прошла как бы титрами мысль, банальное ощущение повтора, посещающее часто. Но, скользнув, мысль тут же размылась, сгинула, и он все выворачивал руку и, наконец, достиг, дотянулся.

Ты совсем другой, сказала она, ты сейчас думаешь о любви, а я о жизни. Я тоже подумала о катастрофе, но испугалась огласки, а ты... Ты — только о любви. Ты смелый, чистый мальчик, я люблю тебя.

Они уже не видели и не помнили ничего. Самолет, к счастью, спал, но даже если бы все проснулись и глазели на них, и могли расслышать каждое их слово и дыхание, даже если бы их вывели на площадь и транслировали их стоны для сотен тысяч желающих, даже если бы позор уже наступил и жизнь потом стала бы невозможной — ничто не могло остановить их.

Не так, сказала она, ниже. И осторожней, не сделай больно, иначе все пропало. Так... О, Господи, что же ты делаешь! Вот так. Еще. Ну... Ну... Да, мой хороший, мой родной. Да. Да. Да.

Яркий свет утра рвался в самолет. Овальное стекло окна нагрелось, по его спине тек пот. В какую-то секунду он представил себе, каким мятым выйдет из самолета, будет просто неприлично... Эта отвлекающая мысль неожиданно для него самого усилила счастье, он тихо застонал, она — чуть скосив глаза, он это увидел — с твердым, безразличным выражением лица подвинулась в кресле поудобнее, выпростала свою руку и, глядя как бы спокойно перед собой, вдвинула ладонь между его втянувшимся животом и поясом брюк. Я не смогу, сказал он тихо, откидываясь на спинку кресла и одновременно прикрывая полой плаща ее руку, я не смогу сдержаться, не надо... не надо, слышишь... Ну, и не сдерживайся, усмехнулась она, лицо ее было искажено бешеной, злой улыбкой, не сдерживайся, это твои проблемы, я ведь сдержалась... Ты настоящая ведьма, прошептал он, настоящая. Не делай этого, как я встану потом? Трус, сказала она, только и думаешь, как будешь выглядеть. Не бойся, я потом все приведу в порядок, в гостинице.

А до гостиницы доехать, выдохнул он, как я доеду до гостиницы в таком виде? Замолчи, хрипло приказала она, молчи и будь, наконец, собой, трусишка!

Оранжевый свет любви, подумал он, это не лучшее, что можно написать обо всем, что происходит с нами. Оранжевый свет солнца, восходящего рядом с самолетным окном. И когда солнце, наконец, поднимется до нас, когда его свет окажется уже совсем рядом и целиком поглотит нас обоих, в этот момент можно и умереть, подумал он. Остановятся двигатели, и мы будем падать, и надо будет держать ее изо всех сил, чтобы не вылететь из кресел, не падать внутри самолета, а только вместе с ним.

Не хочу умирать, сказала она, почему ты хочешь со мной вместе умереть, а с нею жить? Я тоже хочу жить с тобой. Пусть не все время, но когда мы вместе, я хочу жить, а не умирать, понял? И больше не предлагай мне умирать, я не хочу.

...Самолет чуть вздрагивал под ногами пробирающихся к двери людей. Не было и следа от солнечного дня, лил дождь, истошно выл над летным полем ветер, но все теснились, стремясь как можно быстрее на трап, который пришлось ждать слишком долго.

Внизу, у трапа, стояли двое солдат — в нелепо торчащих из-под бронежилетов длинных шинелях, в насаженных торчком поверх ушанок касках, с автоматами, косо лежащими поверх высоких грудей — словно чудовищные бабы на чайник. Офицер в пятнистом бушлате некоторых из прилетевших останавливал, проверял документы.

Внимательно глянул ей в глаза: «А, прилетели армию позорить... Ладно, еще будет время, дадут и нам слово...» На его документы глянул невнимательно, потом сообразил: «И вы, конечно, туда же... Ладно».

В машине она сникла, сидела отдельно, глядела в окно. Потом сказала негромко, косясь на шофера: «Этот... военный... Как будто пригрозил. Как ты думаешь, не могут сообщить на работу?»

Приоткрыв узкую щель в окне со своей стороны, он курил. Щелчком выбил сигарету наружу, пожал плечами: «Ну, сообщат. А что, собственно, криминального? Едешь на встречу с друзьями, по официальному приглашению, я — по своим делам... На нас не написано, что мы вместе. Так что и огласки никакой бояться не надо. Или ты боишься чего-то еще конкретного? Не бойся, девочка, не бойся... Нам уже поздно бояться».

В гостинице было тепло, тихо, чисто, никто не проявил никаких эмоций ни по поводу их русского языка, ни по поводу их принадлежности к метрополии. В лифте, как в гостиницах всего мира, стоял запах хорошего табака и парфюмерии, сияли темные зеркала. В номере шумело отопление, по телевизору передавали концерт из фрагментов старых фильмов. Вдруг — все-таки другая страна! — показали кусок из "Blues Brothers". Пел, нескладно, по-слепому двигаясь, великий Mister Ray Charles. Он играл продавца в магазине музыкальных инструментов, слепого продавца, у которого пацанята пытаются стырить гитару. Намеренно не попадая, а только пугая, гений стрелял на звук и одновременно играл на электропиано и пел, неловко дергаясь, склоняясь и распрямляясь над клавишами... Genius sings the blues.

Он бросил сумку в прихожей на специальную подставку-столик и, не выключая телевизора, пошел в ванную.

Быстро разделся, свалив всю одежду кучей на табуреточку в углу.

Стал под душ и три раза поменял воду, крутя краны, словно ручки управления каким-то важным прибором — холодная до упора, горячая до предела терпения, опять холодная, опять горячая, опять... Пульт управления телом.

Вытерся большим полотенцем с петелькой в углу и фирменной надписью — все-таки это их гостиница! Не разворовали, хотя открыты уже давно.

Осмотрел внимательно одежду — все обошлось, небесная страсть не оставила следов.

Оделся старательно, долго стоял перед зеркалом. Мог бы, конечно, быть и помоложе. Но еще вопрос, было бы это лучше или нет... Каждому идет какой-то возраст, ему, видимо, больше всего подходит не юношеский.

Блюз еще длился. Mister Ray Charles. The Great.

Студия, подписи, пустой разговор, осторожное сочувствие, осторожное дружелюбие. Чужие люди... Может, рюмку коньяку? У нас это еще возможно. Спасибо. Еще одну? Одну, спасибо. И все... Чужие, чужие люди, пустой разговор... Знаете, господин москвич, теперь это уже непоправимо. Вы понимаете нас, надеюсь? Мы уже никогда не сможем быть с вами «на ты», я правильно выразился? Давайте выпьем с вами эту рюмку коньяку, но не будем лгать друг другу о дружбе...

Блюз чужой жизни.

Сейчас она, наверное, уже кончила запись, подумал он, и неплохо было бы, если бы они привезли ее в гостиницу пораньше. Конечно, они не отпустят ее одну... Трудно привыкать ждать любимую, которой угрожает настоящая опасность, подумал он.

И поинтересовался, нельзя ли в этом баре взять бутылочку коньяка с собой.

Когда он вернулся, концерт повторяли. Это была какая-то странная, бесконечная программа, а может, телевизор был настроен на заграничную передачу, кто их знает, что здесь теперь возможно...

Рей Чарльз снова стрелял на звук и приникал к клавишам.

Блюз со стрельбой.

Она тихонько постучала в его номер около десяти вечера. Устала ужасно, сказала она, но глаза сияли. Знаешь, так здорово все прошло, и, по-моему, я всем понравилась. Как я выгляжу, правда, хорошо? Правда, я хорошенькая? Они говорили такие добрые слова, такие милые люди. Знаешь, один, такой пожилой дядька, поцеловал меня прямо во время записи. Смотрите, я целую русскую, и мы оба живы, говорит, и все засмеялись, а мне перевели. А ты опять пьешь? Ну, зачем? Будешь глупеть, болеть, и я тебя брошу, я терпеть не могу пьяниц, мне их даже не жалко...

Он смотрел на нее молча, исподлобья. На ощупь взял бутылку, вылил последние капли в стакан, выпил. Разлепил стянутые от коньяка губы.

Слава Богу, живая, сказал он. Это все сон, этого ничего нет, нам это снится, поняла? Это сон, ничего этого нет и быть не может, мы не прилетали сюда, просто мы с тобою у себя дома, это наш с тобой дом...

Ты уже много выпил, вздохнула она. А что же не сон, спросила она, что тогда не сон?..

Он молча потянулся к ней, встал, задев пустую бутылку, обнял, сжимая изо всех сил.

Мы с тобой, сказал он, мы с тобой — единственная явь...

Ночью, когда от холостого выстрела танковой пушки лопнул и рассыпался темный воздух, в звоне, доносящемся со всех сторон,— осколки выбитых оконных стекол выпадали после выстрела еще какое-то время,— он кричал, забыв обо всем, кроме ее жизни: «Нет! Нет! Нет!» И, столкнув ее на пол, навалившись, прикрывая, глядя в ее невидимое лицо, повторял бесконечно: «Нет... нет... нет...»

И она понимала, что это он отвечает на ее слова, сказанные в самолете.

Не хочу умирать, сказала она утром.

Нет, отвечал он в грохочущей и звенящей ночи, нет, ты не умрешь, мы выживем — ведь это же я все придумываю, в конце концов.

Я очень люблю тебя, сказала она.

Дорога. Февраль.

Было так, словно пропал звук.

Черные машины летели, все набирая скорость, одна впереди и чуть сбоку, следом цепочкой три, следом опять одна чуть сбоку.

Метрах в ста перед кортежем неслась патрульная, раскрашенная, с фонарями и сиренами.

Но звука все не было.

...В тишине взвивался и опадал мелкой пылью снег, в тишине они летели, в тишине поглощали они дорогу — черные колесницы власти — в тишине...

Предыдущую ночь провели на чьей-то даче. Вскрыли веранду и, как настоящие бомжи, прежде всего бросились шарить по припасам. Нашли консервы, крупу, подсолнечное масло, старую, с рассыпающейся ,спиралью электрическую плитку. Спираль скрутили удачно, Юра мгновенно приготовил еду. Голодны были отчаянно, вторые сутки не выходили на люди — подстраховывались от случайного памятливого на лица встречного. Теперь ели ссохшегося лосося с гречневой кашей, политой подсолнечным маслом. Дай Бог здоровья, хорошие люди оставили, сказал Юра. Сергей зэковско-солдатской своей манерой сел на корточки у стены, закурил, экономно, глубоко затягиваясь.

Его мы должны отпустить, сказал Олейник. С ума сошел, капитан, изумился Сергей, с проклятьем швыряя микроскопический, обжегший пальцы окурок в холодный зев нерастопленной печи. С ума сошел?! А баб наших они нам так отдадут, за то, что стрелять толком не умеем? Или за то, что нам одного из них же, который им почему-то мешает, жалко стало? Нет, это не игра... Юльку я у них вытащу, хотя бы для этого пришлось замочить все начальство в мире...

Ты даже не пытался подумать, Сережа, сказал Олейник. Все это время ты исправно готовился к драке и даже не подумал, чем она кончится.

Похоже, что она не кончится ничем хорошим, сказал Юра. Давай послушаем Володю, Сережа, ты ж, наверное, согласен, что он побольше нас с тобой просек эту жизнь.

Сергей сидел на корточках неподвижно, только судорога дергала лицо. Рыжие кудри отросли и спутались, но и они, и рыжая щетина необъяснимым образом придавали ему дополнительный модный шарм — жиголо не истребить образом жизни советского бездомного ханыги.

В любом случае они не отдадут нам женщин, не выпустят из страны... Да и вообще вряд ли оставят кого-либо в живых после дела, сказал Олейник. Неужели это не понятно? Нас уберут всех до единого, и бедную свою американочку ты если и увидишь, то лучше бы тебе не видеть ее в том ужасе, который нас ждет.

Погоди, Володя, сказал Юра, что же ты предлагаешь? Или ты отказался уже и от Гали? Не думаю, не похоже на тебя... И если мы не сделаем дело, отпустим его машину, нам что, легче будет всех выручить? Ты ж знаешь, я от всей это кровищи проклятой уже чуть не съехал з розуму, та шо ж зробышь? Своих-то жальчей... Он стал вставлять украинские слова и не замечал этого.

Своих выручить — отдельная задача, операция и ее результат — отдельно, сказал Олейник. Если мы уберем его, нам не станет ни лучше, ни хуже, и наших выручать будет не легче. Но им,— он ткнул рукой куда-то в сторону, и все поняли, о чем речь,— им всем станет плохо, очень плохо. Наутро после операции по улицам пойдут танки, поймите, ребята. Я давно

попрощался с этой страной. Я не люблю никого, кроме Гали, и вы это знаете. Но я не могу забыть о них,— он снова ткнул рукой в сторону, не то в дверь, не то в окно,— я не могу своими руками вернуть их в ад.

Сергей сидел на корточках, обхватив голову руками, лица его не было видно, Олейник и Юра уже поняли, что он плачет, но когда под его оклоненным лицом, на пыльном полу перед ним появилось и расплылось небольшое мокрое пятно, Юра не выдержал — шагнул к двери, пинком распахнул ее настежь, вышел на свежезасыпанное снегом крыльцо. Закинув голову, глядя в небо, с которого ровно, тихо, безветренным счастьем падал снег, Юра стоял на крыльце, разминая пальцами неприкуренную сигарету. Вышел и Олейник, стал рядом.

Страшно очень, Володя, сказал Юра. А то не страшно, согласился Олейник. Уж если Сережку до слез достало...

Желтый слабый свет пыльного ночника, найденного в хламе, падал из двери на снег. Пошли, сказал Олейник, надо лампу гасить, а то засекут соседи.

Сергей все сидел на корточках, но плечи его уже не дергались.

...Наконец, звук прорвался.

С путепровода ударил, настигая машины, гранатомет. Юра стоял в рост рядом с угнанным час назад «Жигулем», труба лежала на его плече.

От угла глухого бетонного забора лупил безостановочно, нескончаемо пулемет. Сергей лежал у забора, в снежном окопчике, окопчик был вытянут в длину и уходил лазом под забор, на пустую по воскресному времени производственную территорию.

Олейник уже несся навстречу машинам на «КрАЗе». Шофер «КрАЗа», в надвинутой на лицо до подбородка черной вязаной шапке, перетянутой через рот бинтовым жгутом, с вывернутыми назад руками в наручниках и спутанными ремнем ногами, корчился на сиденье рядом. Угнувшись ниже руля, Олейник ударил в бок начавшей разворачиваться поперек дороги гаишной «бээмвэ», отшвырнул ее метра на четыре в сторону и одновременно развернулся сам, задними колесами, кузовом сбрасывая с дороги уже издырявленную до металлических клочьев Сережкиным пулеметом первую машину сопровождения. И тут же съехал с полотна, пошел по целине. Гигантский грузовик прыгал и взлетал, словно малолитражка.

Тяжким снарядом, но, успев чуть вильнуть, пронесся мимо первый «ЗИЛ».

Второй горел, развороченный гранатой. Верх колесами скользила по дороге замыкающая «Волга». Третий «ЗИЛ» пытался объехать дымный костер, но в это время вторая граната пробила точно центр его крыши. Внутри бронированного гроба полыхнуло, из распахнувшейся двери вывалился горящий человек.

А первый уже набрал скорость и уходил к городу.

Глядя прямо перед собой в едва заметную мелкую сетку трещин на стекле, словно что-то пытаясь рассмотреть со своего места через это переднее стекло, сидел в уцелевшем «ЗИЛе» человек в ровно надвинутой на лоб короткошерстой меховой шапке, в сером, из толстой и мягкой, с поблескивающим ворсом ткани, пальто, из-под которого чуть выбился сине-вишневый шарф. Его губы были крепко сжаты в обычной, чуть презрительной гримасе, и только кровь, вытекшая из нижней, прокушенной, была странна на этом лице.

Он достал из кармана платок и вытер подбородок, потом, не глянув на платок, сунул его в карман. Так же, не глядя, нажал кнопку.

Сказал в радиотелефон негромко: «Вы будете лично отвечать, если информация об инциденте просочится. Лично с вас спрошу».

Тот, к кому был обращен приказ, изумился: человек из «ЗИЛа» говорил спокойно, твердо, голос его был совершенно обычным.

Ночью ему стало плохо. Рядом с врачами сидела жена, врачи неотрывно следили за тихо гудящими, разноцветно мигающими приборами, ползли на пол бумажные ленты, а она смотрела на него и видела отчаяние, бессмысленно-испуганный взгляд и по-стариковски бедно торчащие волосы, среди которых уже нельзя было найти ни одного не седого.

2

В очередной ссоре уже через десять минут нельзя было припомнить начало. Заводились всегда из-за прошлого. Он чувствовал, что по лицу бродит злобная, непримиримая усмешка, но ничего не мог поделать с собой — и ее прошедшая, и длящаяся сейчас, отдельная от него жизнь вызывала ненависть: чуждым, неприемлемым. Вокруг нее были люди, с которыми у него не могло быть ничего общего, а она существовала среди этих людей, понимала их,

иногда сочувствовала, и он впадал в бешенство, желая смерти... Видел вчера твоего Дегтярева. Красив, небрежен, мудр и полон по поводу происходящего такой же принципиальной преданности, как и десять лет назад. Обожает прогрессистов, ненавидит ретроградов и в полном восхищении от себя самого. Как был шутом при хозяевах, так и остался. А ты, я уверен, с ним все никак не распрощаешься, старое поклонение так просто не проходит. Изумительная по пошлости ситуация, полностью описываемая песней «Маэстро». Ты, наверное, любишь эту песню? И он любит? А? Ну, что же ты молчишь?

И ее лицо искажалось нелюбовью. Твердое, с простоватыми чертами и невыразительно-серьезным в обычное время взглядом, лицо провинциальной функционерши из скромных — она знала, что выглядит сейчас отвратительно и ненавидела его прежде всего за это. Ты судишь всех, а почему, собственно? Просто хочешь выжечь землю вокруг меня, уничтожить даже всякую мысль о том, что я могу жить самостоятельно, отдельно. Хорошо, допустим, меня это устроит, я откажусь от своей жизни, от своих друзей, от своей семьи. А ты ведь даже не спросил, как зовут мою дочь, за все это время ты ни разу не поинтересовался ею... Ладно, я готова. Но разве ты зовешь меня в твою жизнь? Только в постели твердишь — я хочу быть с тобой, я хочу быть вместе, давай надеяться... Ты повторяешь эти слова с такой безответственностью, от которой я иногда перестаю верить в твою любовь! Ты говоришь — уедем, спрячемся, как-нибудь устроимся — и я начинаю жить по-другому, я начинаю все разрушать вокруг себя, я прямолинейный, серьезный человек, у меня нет чувства юмора, я слышу слова так, как они слышатся... А на следующий день я узнаю, что вы с Ольгой берете собаку, ты так и говоришь — мы решили, нам тоскливо, мы, мы... Как же я должна понимать свою жизнь?! Я не могу так — из огня на лед, от этого камень трескается!..

Он одумывался быстро — ее странно появлявшиеся слезы, от которых лицо не меняло сухого, твердого выражения, только становилось мокрым, как будто после умывания, ее слезы сразу растворяли его непримиримость, злобу, сердце щемило от жалости, сочувствия к ее обиде, от стыда... И самое главное во всем было то, что она была права: его фантазии были просто разрядкой, которую он позволял себе, расслаблялся, бредил сладко вслух, а она действительно все принимала всерьез, и, конечно, не из-за того, что юмора не было, при чем тут юмор — кстати, сама иногда демонстрировала иронию блестящую и едкую, просто не была настроена на принятое в его кругу постоянное ерничанье, а серьезна была потому, что намучилась еще больше, чем он. И мучения были настоящие, не его страдания с постоянным наблюдением за собой со стороны, не игра в сюжет...

И он плакал тоже — с возрастом вообще стал непозволительно для мужика слезлив, а с нею особенно. Да и без нее... Вдруг вспоминал о том, что ничего уже не будет. Стоял в ванной, бреясь, кривя рот, бессмысленно глядя в зеркало, дочищая щетину в углубляющихся день ото дня складках у рта — вдруг начинал реветь, жутко и отвратительно гримасничая, бросив бритву в раковину...

Они сидели в очередной мерзкой обжорке, которую он открыл в бесконечных поисках пристанища посреди рушащейся, умирающей Москвы.

Ну, все, все, миримся, хватит друг друга терзать, все. Ты же понимаешь, это просто ревность, я не могу примириться, что ты раньше была с ним, вообще — с кем-то. Я не знал раньше, что это такое, как можно мучиться из-за прошлого, это меня Бог наказал за то, что никогда не мог понять, какая это мука — ревность... Ну, ладно, хорошо, мальчик мой, успокойся, ничего нет, ты даже не понимаешь, насколько уже ничего нет, кроме тебя. Перестань... Я-то знаю, из-за чего бешусь. Из-за того, что давно не были вдвоем, вот из-за чего. Надоели эти забегаловки. Едим и пьем, ты меня все кормишь, и я стала толстая, да? И злюсь, потому что соскучилась, не могу больше, кошмары мучают... А Андрей?.. Что Андрей?! Ничего ты не понимаешь. Хочу к тебе... Ноги сводит.

Пристанища, действительно, не было уже давно. После той грохочущей ночи в гостинице опомнились не сразу, а когда опомнились — места не находилось, хоть убейся.

Наконец Андрей уехал на несколько дней в Италию. Ничего не видел, не понимал и, собираясь, лихорадочно рассовывая в карманы и сумку паспорт, бумаги, рубашки, говорил только об одном — контракты, переговоры... Оказался удивительно толковым бизнесменом, вовсе бросил чистую науку и торговал по всему миру и своими собственными разработками, и приятельскими. Она страшилась, что заметит сияние в глазах, а он смотрел, не видя, и с восторгом рассказывал. Представляешь, по идее наши технологии на их уровне проходят!..

Она осталась одна, но только на третий день сказала ему об этом: боялась, что вспомнит гостиничную ночь и ничего не сможет.

Он приехал под вечер — невесть чего наплел дома, выдумал небрежно — и остался на сутки. Ника была у бабушки, ее неожиданное возвращение было заблокировано гололедом, поскольку старуха, наученная опытом многих подруг, панически боялась упасть. Тем не менее, несколько раз туда звонили — для гарантии.

Было так, как даже у них никогда до этого не было.

Прикрывая рот рукой, вцепляясь зубами в тыльную сторону ладони, она закидывала голову, тихо, задушевно — днем в пустом доме все звуки слышны из квартиры в квартиру,— выла, тянула тонкую, нечеловеческую ноту. Его обливало снизу огнем, и рычание его перекрывало ее визг, он вцеплялся в нее зубами и тут же отпускал, напуганный. Сосок распрямлялся, сбоку он видел вырастающий розовый купол, он закрывал все поле зрения, потом вдруг отодвигался, делался маленьким, горестно-жалким, подушечка указательного пальца перекрывала его, а он рвался наружу, распрямляясь...

Она действительно поправилась, и, глядя на нее снизу, он замечал, что над животом появились складки, и грудь лежит тяжелее. Наклонялась, лицо придвигала близко. Я тебе не нравлюсь, толстая? Ты специально раскормил меня, чтобы бросить... Ну, и пожалуйста, останусь на память о тебе жирная, хватит запасов на первое время, когда голод начнется.

Откидывалась, сильно прогнувшись.

Он открывал глаза, смотрел неотрывно — это было, как небо, если глядеть в него, лежа на земле. Притягивало глубокой, бесконечной, ненаполняемой пустотой.

Их волосы спутывались.

И, подброшенный силой, которой в нем не было да и не могло быть, он яростно исходил любовью и чувствовал, как она возвращает ему любовь.

Потом ели лежа, пили привезенный ею специально для него виски, чудесный «Сантори». Не одеваясь, она бегала на кухню, он смотрел на нее и, как всегда, изумлялся сходству тела с камнем, с большой галькой. Она сидела рядом по-турецки, на брошенной поверх тахты простыне, ела с детской жадностью. Он протянул руку и погладил. Такое получается, если вода долго гладит камень, сказал он. Или если ты гладишь меня, сказала она.

Вдруг опять отчаянно поссорились. Она почему-то вспомнила, как долго и тяжело изживала южный акцент, хороша была бы из нее дикторша с мягким «г» и английским «дабл ю» вместо «в»... Сразу полезли ассоциации, он взбесился. Осталась навеки благодарна учителю? Сколько можно рассказывать о своих романах, своих отношениях... Ну, конечно, ты же привык сам быть центром мироздания, только твоя жизнь представляет интерес. Да, ты знаешь, я действительно так привык, а с тобой я все время чувствую себя средством. Что?! Да-да, средством! Мне все время кажется, что ты меня прервешь на полуслове, как грубый мужик прерывает глупую девчонку, и скажешь — раздевайся, дура! Мне кажется, что ты действительно интересуешься мною только лежа...

От сказанного самого окатило ужасом. Но помирились удивительно быстро и, счастливо глядя в его лицо снизу, она повторяла — ну что, разве это плохо? Раздевайся, дура, раздевайся, я так и буду действительно говорить сразу, и тогда мы никогда не будем ссориться. Ты права, мы не можем поссориться, если не одеты. Родная... Вытянись, вытянись, лежи ровно и спокойно, и смотри на меня. А-а, да что же это?! Все.

...Ноги сводит, воровато оглядываясь на соседние столики, повторила она, так хочу, что сводит ноги. А мы все шляемся по всяким забегаловкам, все едим — сколько можно? Придумай что-нибудь.

Кафе было еще пару лет назад обычной столовкой, с макаронами и компотом. Теперь окна затянули темными тряпками, стены обшили панелями под дерево, свет приглушили, в углу появилась стойка, украшенная бутылками и коробками от нездешних напитков и сигарет, непрерывно орала музыка и мигал экран телевизора. Тина Тернер — и ламбада, ламбада, ламбада...

Что ни пишешь, получается пошлость, сказал он. На самом деле то, что происходит с нами, гораздо проще и хуже, и нет этих подразумеваемых глубин, и в жизни чувство не выделяется абзацем, и нет ритма красиво неоконченных фраз... Страсти наши — страсти пустых людей... Но живых! Пустых, но живых. И не пошлых, потому что живые люди не бывают пошлыми... Но я не добираю до упора, не доскребаю до дна, до жизни. Наверное, подсознательно боюсь — слишком страшно быть живым и писать о живых.

Я не представляю, сказала она, как будут снимать нашу линию. Все эти твои погони, стрельба и ужасы — это они снимут, но как будут снимать нас? Получится обычная порнуха или мелодрама, приторная, как индийское кино. И потом — мне не нравится эта, которая меня играет. Я видела в журналах. И в одном фильме, не помню название. Она была ничего, но

слишком страдала. А я вообще-то не люблю страдать, ты меня неправильно представляешь. Вот достань ключик, и не будет никаких страданий... И у тебя наверняка с нею шашни, да? Ты не пропустишь... Только не убивай нас, ладно? Не убивай и не мучай меня, я не выдержу. Она будет играть героиню, стойкую и несгибаемую, а я не выдержу.

Милая моя дурочка, сказал он, и положил руку на ее колено под столом. Тепло пробилось через брезент джинсов, рука — словно перышко «8б», притянутое на школьной переменке магнитом через тетрадный листок, прилипла и поползла. Любимый... Девочка...

В кафе что-то происходило, он заметил это — будто сдвинулись немного стены, будто стала немного фальшивить, подплывать музыка из сломавшегося магнитофона, будто люди — нечисто бритые разбойники с ближайшего рынка и здоровые амбалы в кожаных куртках, ожидающие сигнала ехать куда-нибудь на разборку — замолчали все разом, будто тень наползла на эту паршивую помойку. Ну, настоящее «Лебединое озеро» — сейчас ударят в оркестре литавры и появятся силы зла, подумал он.

Ламбада кончилась, и длинным соло загрохотали барабаны во вступлении следующего клипа.

Тут же к столику подошел какой-то седой — в моднейшем двубортном костюме, прекрасном галстуке под туго стянутым воротом рубашки. Настоящий крестный отец из этих новых бандитов — только причесочка, аккуратная седина чуть на уши, да одутловатое лицо старой бабы выдавали комсомольского секретаря благословенных семидесятых.

Сел за столик, улыбнулся открыто, по-молодежному.

— Узнаете?

— Вроде бы,— неуверенно ответил Сочинитель.

И ужаснулся. Все! Он уже назвал мысленно свое имя, и теперь не скрыться! Не исчезнуть из Сюжета...

Изнутри уже поднималась неуемная дрожь, памятная по юным временем. Перед дракой всегда было невообразимо страшно, особенно боялся бить в лицо, но знал, что бить надо именно в лицо, и страшно было нестерпимо, и невозможно было обнаружить страх при ребятах, и дрожь колотила все сильнее, а с дрожью драться нельзя.

— Вроде бы... Игорь Леонидович?

— Он самый,— седой улыбнулся уже совсем широко, радостно.— Узнали! Вот что значит — хорошо пишете, люди, как живые... С первого взгляда узнаются... Ну, тогда и объяснять ничего не надо, правильно? Сразу поедем. А вы — он поклонился, не приподнявшись, в ее сторону — уважаемая Любовь...

И она, и ее имя, молча закричал Сочинитель. Но ведь я не называл ее, я вообще не давал ей имени! Ни на бумаге, ни даже в мыслях, откуда же он знает? Неужели имя просто получается из Сюжета? Значит, и ей не спрятаться... Будь я проклят, подумал Сочинитель. Я виноват во всем, и еще не знаю, сумею ли выпутаться...

— Любовь, простите, отчества не знаю, да, собственно, и имя-то ваш друг не удосужился толком придумать... Вы, Любочка, в общем, сразу идите, вас уже ждут в машине. А мы следом, правильно?

Она шла к двери, задев только столик в проходе, не оглядываясь, не торопясь — спокойно, не слишком быстро, но и не мешкая.

— Ну, поедем? — седой закурил, протянул пачку Сочинителю.— По сигаретке — и двинули? Не станете ж вы сопротивляться собственному сюжету? Тем более что вы его с прописной пишете... Сами виноваты — не надо было ребят так настраивать, что с ними работать невозможно. Делали триллер с политической окраской — ну, и делали бы нормально, без всяких этих изысков и усложнений. Они его устраняют, мы берем власть, наступает железная пята — вполне в духе времени, книжку из рук бы рвали, кино получилось бы — класс! А теперь чего добились? Нас-то и так устраивает, такой исход тоже на нас работает, и еще, может, эффективнее и проще, вот увидите... Но ребят-то искать надо! Это ж убийцы, их разве можно на воле оставлять? Так что придется привлечь и вас к необходимому для общества делу... Поехали, поехали.

Когда они вышли, от тротуара немедленно отошла одна черная «Волга», на ее место стала другая, шофер, перегнувшись через спинку сиденья, распахнул заднюю дверцу.

Выглядело все это откровенней некуда: шофер — в форме.

Но Сочинитель уже ни на что не обращал внимания. Он смотрел вслед удалявшейся машине. Там, в поблескивающем заднем стекле, еще можно было разглядеть два силуэта, две женские головы.

Ольга сидела слева.

Скандинавия. Февраль

Слева стояли тоскливые, предвоенной постройки, четырех-пятиэтажные дома. Их ровные, без балконов, будто грубо обструганные фасады темно-красного кирпича и черные квадратные окна глядели тюрьмой. За кварталом этих домов, выстроенных для рабочих на заре здешнего унылого социализма и занятых теперь изысканными студиями разбогатевших авангардных дизайнеров, элитарными издательствами и компьютерными фирмами, за скалистой горой собора начинался квартал совсем сомнительный. Там, на территории, действительно принадлежавшей давно закрытой старой тюрьме, обосновались любители травки и ширяльщики, бродяги, приторговывающие оружием из идейных соображений, однополые семьи, восточные революционеры, состарившиеся американские шестидесятники, дезертиры, беспощадные борцы за чистоту природы. К старым тюремным корпусам жались хибары из кривых досок и жести, а брандмауэры самих корпусов были расписаны кляксообразными литерами лозунгов и птиценосыми фигурами из комиксов в устаревшем стиле «Желтой субмарины». Среди хибар и фресок бродили огромные белые собаки, здесь на них была мода, и грязные дети. На дорожках гнили старые листья, чавкала грязь. Торжество левых идей здесь, в небольшом районе, выглядело точно так же, как торжество левых идей где бы то ни было. Правда, в баре свободно продавалось пиво, и хотя полы в баре были, вероятно, самыми грязными в западном мире, пиво, как и всюду, было нормальное. А если присмотреться к посетителям бара, можно было и в них обнаружить — под цветным рваньем, кожей, молниями, черными майками, серьгами, выбритыми затылками и косичками — старательных и аккуратных школьников на каникулах и умелых мастеровых, костюмированных для рекламы. Настоящих чокнутых было процентов десять. Они и выглядели по-настоящему: довольно аккуратно, но старомодно и потерто, хотя и стильно одетая пьянь. Розовые набрякшие лица, плывущие глаза и тонкие ноги женщин — одинаковые у пьющих баб от трех вокзалов до, вероятно, Патагонии.

Справа черной засвеченной кинопленкой тек канал. Тяжелое инопланетное тело баржи возникало гигантской тенью, небольшие катера поблескивали легкомысленными разводами декоративных росписей, яхты светились будуарными окошками кают. Вечная контрабанда жизни шла вполголоса на палубах. Вода была беззвучна и лежала тяжело, ровно.

В медленно движущемся по набережной одиноком «мерседесе» сидели двое — водитель и еще один человек на заднем сиденье, напряженно глядящий вперед. Шляпу он снял и держал на коленях, и когда в глубь машины проникал случайный свет редкого уличного фонаря, мертвенно белела лысая голова и желто-красным звериным огнем вспыхивали неподвижно, внимательно глядящие глаза.

Из боковой улицы вышли трое. Два обычных здешних парня — в высоких ботинках "Doctor Martin", в узких, высоко подвернутых джинсах и старых, обвисших драповых пальто с блошиного рынка — вели под руки невысокого, полного и очень элегантного господина в длинном светлом плаще. Господин шагал неуверенно. Машина остановилась. Трое подошли, шофер открыл правую переднюю дверцу, и маленький господин тут же оказался на сиденье рядом с ним. Дверца захлопнулась, парни остались снаружи — один прямо возле машины, другой отошел чуть вперед, закурил...

— Скажи ему,— хрипловато произнес человек с заднего сиденья, и маленький живо обернулся на звук его речи, обнаружив темную повязку, закрывающую почти все его лицо, от поросшей редкими черными кудрями неаккуратной плеши до скошенного подбородка в редкой же черной бороде,— скажи ему, что у нас все идет по известному плану. Поворот произойдет. Он уже произошел, как известно, но мы на этом не остановимся. Теперь человек, о котором мы говорили в прошлый раз, будет всегда действовать по нашему плану. Повтори это ему, он должен понять. Поэтому и дальше все должно идти по нашему общему плану. Скажи ему, что они начали неплохо, но если они остановятся на половине дороги, ни им, ни нам не удастся ничего. Объясни ему, что на этот раз ни мы, ни они не можем отступать — надо показать всем, что идея жива. Скажи ему...

Шофер быстро, слитным кашлем, выплюнул десяток арабских фраз. Повернув теперь уже к нему перетянутое черным лицо, маленький внимательно слушал. Когда переводчик закончил, в машине зазвучал тонкий, детский голос, придыхания восточной речи плохо сочетались с таким тембром.

— Он говорит, что ваша информация только подтвердила их оценку происшедшего,— перевел шофер.— Они не придают значения неудаче...

— А откуда они знают, что вообще неудача произошла? — перебил лысый, желтые глаза

засветились собственным светом, на набережной стояла тьма.— У нас утечки не было, он блефует...

Шофер бормотнул вопрос, выслушал сладкоголосый ответ, и когда переводил, в его собственном голосе был едва уловимый оттенок усмешки.

— Он говорит, что утечки информации действительно не было, информация шла только по нормальным каналам: вам и им. Он говорит, что они не могут получать только ту информацию, которой не существует.

Дождавшись, когда переводчик замолчал, тонкий голос снова наполнил машину клекотом.

— Он говорит, что они в целом удовлетворены ходом дела. Они рады, что сатанинскому духу индивидуализма бедные страны снова противопоставляют единую силу народов, которые не променяют на дьявольский соблазн благополучия великое счастье умереть за общее равенство. Он говорит, что вся история есть история противостояния человеческого моря Востока западным жрецам горделивой личности. И они счастливы, говорит он, что великая евразийская держава, сбившаяся на несколько лет со своего исторического пути, возвращается в сообщество покорных единому Аллаху.

Дверца распахнулась, маленький господин вылез. Тут же парни взяли его под руки. Раздался едва слышный стук мотора, по каналу — темное на темном — скользнул катер и пристал точно в том месте, где остановились трое.

Хлопнула дверь, машина рванула с места и помчалась — мимо биржи, мимо старого дворца, мимо быстро сменившихся окраинными коттеджами деловых небоскребов черного стекла — на шоссе, к аэропорту. Лысый надел шляпу, откинулся, прикрыл погасшие желтые огоньки глаз тонкими, как у птицы, веками — задремал. Шофер смотрел на дорогу, выражение лица у него было устало-брезгливое. За три года службы в резидентуре ему осточертели эти визитеры, не знающие ни одного языка и обращающиеся к нему не то что без имени-отчества — просто «ты», без имени. Этот еще оказался приличней других: прилетел, сделал дело — и назад. Не шастал днем по магазинам, не поручал поиски всякого дерьма на распродажах по бабьему списку. Видно, действительно — с самого верху. Впрочем, все равно сволочь...

Маленький господин ступил на палубу катера. Палуба была пуста, никто не вышел из каюты, в ее освещенных окнах вообще не было видно людей. И то, что катер тихо скользил, что тихонько бормотал под палубой двигатель, наводило на мысль о призраках, таких уместных среди черных домов, черной воды, черных шпилей на черном небе и черных человеческих фигур, неподвижно стоявших на палубе.

Переведя маленького господина по короткому трапу на палубу, парни отпустили его и отошли в сторону. Господин, вытянув короткие ручки, пытался нащупать перед собой и по сторонам какую-нибудь опору, но ничего не находил. Черную повязку он снять не пытался — видимо, соблюдая достаточно серьезный уговор. Тем временем один из парней на цыпочках, беззвучно, шагнул ему за спину и вынул из кармана чуть блеснувшую тонкую цепочку. Это была обычная, сантиметров в тридцать пять цепочка для ключей, и на одном ее конце действительно звякнули нанизанные на кольцо ключи, а на другом болтался брелок — маленькое, но тяжелое каменное яйцо. В случае необходимости, хорошо раскрутив цепочку, этой штукой можно было проломить висок.

Парень накинул цепочку сзади и, резко рванув, прервал уже почти вышедший из глотки маленького человека крик. Тут же убийца стянул концы цепочки под затылком — они едва сошлись на толстой и короткой шее — и, еще раз резко рванув, разведя руки в стороны, задушил человека. Потом он снял с его шеи цепочку и сунул в карман.

Второй уже вытащил из-под светлого плаща маленький магнитофон и положил его в свое пальто.

Тело осталось лежать на палубе, возвышаясь неопознаваемым с набережной мешком. Катер быстро шел к мосту, парни, наклонившись, трудились над трупом.

Под мостом они спихнули его в воду. Когда тело опустилось на дно, заложенные во все карманы плаща, пиджака, брюк небольшие взрывные устройства разнесли его на куски. Взрыв из-под воды был почти не слышен. Куски не должны были всплыть — к рукам и ногам, голове и груди стальной проволокой были примотаны грузила от больших сетей.

— Everything o'key, I think,— сказал тот, который душил. Покачиваясь, распахнув пальто, он мочился с борта.— Life is life, eh? We don't need this kid more. He has made his last connection — our bosses can have their fucken caviar at their fucken dachas... Well. I hope, his blackassholes, his friends wolln't find him for reconstruction. I don't wish such bad thing to them, to our dear friends from the East...

— Shut up, you! — второй прикуривал, и ответ его был неразборчив.— You are so brave here... But I wonna see you in Lebanon... With your fucking chain...

3

Неужели вы не понимаете, сказал Сочинитель, что я не имею влияния на них? Это они действуют, а не я. Это ведь так элементарно, и всюду написано, вы не могли этого не читать. Ну, вспомните же, Татьяна уделала такую штуку, вышла замуж! И он удивился, а сделать ничего не мог. А ведь не мне, согласитесь, чета, даже и говорить неловко... Они имеют самостоятельную волю, поймите! Вы должны понять...

Ликбез мне читаете, усмехнулся седой, классику... Это все оставьте для поклонниц, у нас разговор серьезный. Либо вы продолжите ваш сценарий таким образом, чтобы он нас устраивал, либо... Через несколько минут здесь установят монитор, мы вам хотим кое-что показать.

Я ничего не могу сделать, сказал Сочинитель мертвым голосом, и в этот только момент сам окончательно понял, что действительно не может, даже если бы решил. Сюжет будет развиваться единственно возможным для него и для нас всех путем. Все, что должно произойти, произойдет, и я не могу ничего с этим поделать. Есть вещи, которые сделать не можешь, понимаете? Даже если хочешь. Просто ты так устроен и не можешь написать то, что не можешь, как не можешь прыгнуть в высоту на два метра... То, что вы хотите, может написать только другой человек, но и он не напишет, потому что Сюжет — мой. Иногда со стороны это все кажется несерьезным. Например, во мне многие запреты на развитие Сюжета связаны с моим застарелым, с детства, желанием казаться лучше, чем я есть на самом деле. С желанием выглядеть красиво, понимаете? И я не могу...

Сможешь, перебил его седой, и Сочинитель понял, что допрос вступил в новую фазу — грубый тон, обращение на «ты» и, видимо, угрозы... Сможешь, повторил седой, и яйца тебе откручивать не будем. Сам сможешь. Ты же ведь все равно будешь додумывать свой Сюжет, никуда не денешься, не выключишься. Так что не в наших интересах тебя лупцевать, а то и правда сочинять перестанешь. Сиди, думай... Заодно посмотришь, что ты можешь, а что нет. Продемонстрируем тебе твои возможности, ты их еще не знаешь...

Он вышел, не прикрыв дверь, в которую тут же протиснулся тощий и очень длинный солдатик. Рукава гимнастерки ему были чуть за локоть, сапоги свободно болтались на худых ногах. Не глядя на Сочинителя, солдатик поставил на стол в углу небольшой телевизор. Монитор, вот это и есть монитор, подумал Сочинитель. Переросток в форме уже воткнул разъем со многими штырями в ранее не замеченную Сочинителем розетку в углу и вышел.

Экран медленно осветился, но еще до того, как на нем появилось изображение, Сочинитель похолодел. Он услышал частые выстрелы, грохот вертолетного мотора и понял, что если он будет продолжать свой Сюжет со всеми подробностями, он окажется действительно предателем. Он уже не имел больше права на точные адреса — они пойдут по ним, будут действовать по его подсказке. Он зажмурился и несколько раз повторил про себя: «Просто — страна... Просто — страна... Страна — и все...»

Если не выдать место, у ребят еще будет шанс, подумал он. И, следовательно, будет шанс у нас всех.

Наконец картинка на мониторе высветилась.

Страна. Февраль

Сергей гнал «уазик» наискось через плац, мотая его зигзагами. Стреляли из окон второго этажа, видимо, из того помещения, которое когда-то было в этой казарме каптеркой.

Юра уже прилаживался со своим гранатометом, но нужно было высунуться с ним наружу, а из «уазика» это было невозможно — окна не открывались.

— Поворачивай кругом,— сказал Олейник.— Кругом и притормози, но совсем не останавливайся... Поворачивай...

— Озверел что ли?! — заорал Сергей.— Куда кругом? Уходить? А бабы? Ты что?..

— Говорю, кругом,— повторил Олейник, уже перелезая через спинку в маленькое пространство между сиденьем и задним бортом. В руке его был офицерский швейцарский нож. Упершись ногами в борт, он выщелкнул лезвие. В зеркале Сергей увидел красную с белым крестиком рукоятку и сообразил. Круто, едва не опрокинув, развернул машину и, так же виляя, поехал назад. Затрещал под ножом Олейника брезент, вывалился квадратом, вместе с задним окном. Юра уже стоял коленями на заднем сиденье...

— Стой! — крикнул Олейник, и Сергей, словно ткнувшись в стену, затормозил. Юра высунулся со своей трубой по пояс. Из окна ударила длинная очередь, но одновременно с нею харкнул гранатомет. Сергей уже лежал с автоматом у левого заднего колеса на асфальте плаца и полосовал по замолчавшему окну без перерыва, на весь рожок. В окне мелькнул силуэт, Олейник выстрелил, держа «кольт» в двух руках, как в тире — высунувшись вместо Юры в прорезанную дыру. Юра с «калашниковым» в руках, стреляя на ходу, широкими шагами несся ко входу в казарму. Из развороченного гранатой окна вывалился ручной пулемет, следом за ним, раскинув руки, кувыркаясь, медленно выпала фигура в пятнистой форме...

В коридоре Олейник пнул первую же дверь ногой и отскочил за косяк. Из двери ударил автомат. Замолк. В полный рост встал Олейник в дверном проеме. В углу комнаты он увидел мальчишку в тельняшке, выламывающего из автомата заклинивший пустой рожок. Олейник выстрелил, чуть приподняв ставший еще тяжелее обычного «кольт»...

Галя сидела на полу в следующей комнате, руки ее были пристегнуты наручниками к отопительной трубе. Окна здесь выходили на другую сторону, это было счастье, что они не догадались загородиться женщинами от нападения.

— Володенька, ты нашел меня? — Галя, улыбаясь, смотрела в сторону.— Я так тебе благодарна, ты знаешь, я так тебе благодарна...

Ничего нелепее этих слов Олейник не слышал в жизни. Они ее-таки доконали, подумал он. Лучше бы кого-нибудь из них убить без выстрела, подумал он. Стрельба не утешает — только удар.

В комнате напротив была Юлька. Голову ей замотали простыней, руки связали обычным узким брючным ремнем из толстого брезента, ноги — бельевой веревкой. Сережка рубил ножом по узлам, сдирал простыню...

— Don't touch me,— сказала Юлька.— Listen, don't touch me. You see? Now and forewer, don't touch me. Only I want — to kill somebody... Give me this one...

Неожиданно резко она вырвала из рук Сергея нож — длинный и узкий выщелкивающийся клинок с зеленоватой перламутровой ручкой. Смотреть на нее было страшно — лицо синевато-серое без грима, нечистая кожа бугрится мелкими нарывами. Она шагнула в коридор, увидела лежащего на полу, хрипящего розовыми кровавыми пузырями парня в лейтенантских погонах на изорванном кителе — и, бросившись рядом с ним на колени, воткнула нож ему в шею, пробив ее длинным лезвием насквозь. У Сергея подкатило, он едва сдержал рвоту и едва собрал силы поднять ее.

Ютта и Конни бежали по коридору навстречу, она обняла Юру, и он почувствовал, что сон кончился, и сейчас по телевизору начнут показывать викторину, а потом Конни пойдет спать, и Ютта предложит досмотреть передачу лежа, и принесет простыню и подушки на диван в гостиной, и стащит эту фуфайку через голову, и останется в одних старых, белых на коленях джинсах, и наклонится, чтобы поправить подушки, и он будет смотреть на нее... Она все прижималась к нему мягким, двигающимся под застиранной фуфайкой телом, и Юра едва заставил себя очнуться. Он отстранил ее, и Конни подошел и подал ему руку.

— Привет, Юра,— сказал Конни по-русски,— как дела?

Безумие, подумал Юра, это просто безумие, разве может быть так?

Он увидел Сергея, который тащил по коридору Юльку, Юлька упиралась, изо рта у нее бежала пена, она визжала отчаянно, но без слов.

Он увидел Олейника, выводящего из комнаты в коридор пошатывающуюся пожилую женщину, и понял, что это и есть Галя, хотя седая грузная старуха выглядела даже рядом с сильно постаревшим за эти месяцы Олейником бабушкой.

И еще он увидел, как по плацу катят уступом три кургузых десантных танка, их башни ворочаются.

Это сон, подумал Юра, и сейчас он кончится.

Первым железную лестницу заметил Олейник. Медленно, слишком медленно — Галя задыхалась, Юльку пришлось тащить силой, она вырывалась — они поднялись на крышу. Собственно, это была не крыша, а третий этаж со снятыми потолочными перекрытиями и кровлей и сильно укрепленным полом — залитая гудроном площадка, окруженная глухими стенами высотой метра в два с половиной.

Невидимый с земли, стоял здесь нелепо изящный Ми-8.

Сергей боялся, что без навыка все забылось, но навык остался. Все-таки нас неплохо учили, спецназ есть спецназ, подумал Сергей. Вертолет пошел косо вверх, и некоторое время их не видели с плаца. Когда плац открылся, Юра одну за другой бросил две гранаты — это

были привычные, китайские, с которыми работали в блаженной памяти учебном центре. Возле одного из танков полыхнула лужа солярки...

— Я знал одного старика,— сквозь невыносимый грохот двигателя прокричал в ухо Юре Олейник.— Давно... Он умел их бить... Он говорил: если им в ответ стреляют, они теряются, понял? Они любят воевать с трусами... Они не готовы к ответу, поэтому у них и можно выиграть даже в безнадежной позиции...

Вертолет низко полз над лесочком. Внизу, у реки, были видны редкие яркие машины и безумные рыбаки-подледники, рассевшиеся со своими сундучками на синеватом слабом льду.

4

Ну, и непрофессионально получается, усмехнулся седой. Вы ж гордились, что у вас с деталями полный порядок, а теперь... Я уж не говорю, что вы с оружием нахомутали. Проконсультировались бы что ли, а то у вас не разберешь, где пулемет, где гранатомет. Сами-то, небось, кроме детских игрушек, ничего в руках не держали...

В комнате было невыносимо жарко, отопление работало во всю силу, да в широкое окно, выходящее в пустое снежное поле, шпарило удивительное даже для этих всегда солнечных дней солнце. Седой расстегнул джинсовую рубаху, обнаружив толстую цепочку с массивным золотым крестом.

Я уж не говорю и об английском — ужас, у вас американская блядешка говорит на скул инглиш, да еще и с ошибками... Ладно, дело ваше, хотите позориться перед читателями и профессионалами — давайте. Но место нам нужно, ясно?! Место, додумайте место! Держитесь за свободу фантазии, сколько хотите, но место — это уже не фантазия, это наше дело. Вы ж себя считаете христианином, а скрываете убийц, наемников, которым все равно, кого пришить...

Сочинитель сидел на диване, глубоко всунувшись в угол этого обшарпанного казенного сооружения, слишком убогого в ярком свете, в шикарном загородном доме — такие раскладные диванчики бывали обычно прежде в бедных профсоюзных пансионатах. Пепельница стояла на полу, он наклонился задавить продолжавший дымиться окурок, влез пальцами в кучу обгорелых и искореженных фильтров, пепла, почему-то влажного и пристающего к коже — и вдруг обида, ненависть, бешеное отвращение залили, окрасили свет перед глазами красно-бурым, словно кровь прилила к голове.

Насчет английского и оружия вам виднее, вы ж и есть в этом профессионалы, сказал Сочинитель. Ну, перебьетесь, перетерпите, не для вашего брата писано, не инструкция, не устав. А с читателем как-нибудь столкуемся, опять же не ваша забота...

Что же вы хамить начинаете, перебил седой.

А ничего, не на приеме в цэка, хуже не будет, сказал Сочинитель. Дрожь все не унималась, на мгновение захотелось просить, молить, уговаривать — ну, что вы, честное слово, я же не сделал ничего, это выдумка, игра, развлечение, мой кусок хлеба, что вам моя игрушечная известность, мои убогие деньги, отпустите нас, немолодых, больных, слабых женщин и мужчин, нам и без того плохо, нам бы самим разобраться с собой и не погибнуть, друг друга не погубить... Представил себе театральную сцену,— пасть ниц, обнимать ноги,— но сразу вспомнил давно вычисленное и решенное: сдаваться, выдавать бессмысленно, потому что того, кого уже начали пытать, убивают все равно, не выпустят. Но если сдашься, умирать хуже... И, чтобы избавиться от соблазна, заговорил еще наглее.

А уж коли вы такие профессионалы, что вам стоит и самим вычислить, где все происходит? Что, у вас так много объектов с вертолетной площадкой на крыше?..

Да мать же твою так, заорал седой, в том и дело, что у нас их вообще нет, понял?! Вообще нет, это ты придумал, фантаст сраный!.. Придумай тогда и место, сука, придумай место, или я тебе...

Нет, сказал Сочинитель, не могу. Уже объяснял, еще раз объясню: если я придумаю место, я начну служить вам, вы ребят поубиваете. Значит, я стану такой же, как вы. Но такие, как вы, сочинить ничего не могут. У таких способность к сочинительству пропадает, ну, неужели непонятно? И, значит, если я место придумаю, все равно вы там никого не найдете, потому что это уже будет придумано бездарью, вашим служащим. Вы мне за это можете генерала дать, а место не найдете, потому что я не смогу его придумать оживающим. Выдумка будет мертвая, понятно, черт бы вас взял, или нет? Ну, клепаная же ваша контора — такую простую вещь понять не можете! И мучаете людей, как всегда, без толку...

Хорошо, сказал седой и встал, мы вас не будем мучить. Наоборот — мы предоставим вам возможность общаться — всем троим. У нас здесь помещения соединены местным телевидением. Посмотрите на своих дам, они на вас...

Он вышел. Тут же включился монитор. Прежде чем осветился его экран, Сочинитель услышал неразборчивые крики, шум толпы, тихий треск автоматных очередей. Он закрыл глаза.

И тут же открыл их.

На экране было лицо Ольги. Крупно, во весь экран — бледное, серого бумажного цвета лицо. Лицо было мокрое, он подумал, что от слез, но камера отъехала, и он понял, что от пота. Ольга сидела на стуле посреди очень маленькой комнаты без окон. Руки ее были заведены за спинку стула и там, видимо, связаны. У ног, пристегнутых к ножкам стула короткими ремнями, стоял докрасна раскалившийся рефлектор. Он понял, что Ольга сейчас задыхается в этой чудовищной жаре, в этой каморке, но крики толпы стали громче, и он тут же сообразил, что не духота была главной пыткой. Взгляд Ольги был неотрывно устремлен на стоящий в метре от нее такой же монитор, как и в его комнате. Шум шел от экрана.

Тут же голос за кадром пояснил: «Закрыть глаза или, тем более, уснуть она не может — ей введен возбуждающий препарат».

На экране того монитора картинка повторялась бесконечно, видимо, пленка была закольцована.

Солдат в толстой теплой куртке, в каске, косо и безобразно сидящей поверх ушанки, возникал в прожекторном дымном свете. Держа автомат за ствол, как дубину, он поднимал его высоко — и резко, коротко, рубящим оттягом опускал его на голову отступающей, упираясь спиной в толпу, женщины.

Усиленный, выделенный специальной аппаратурой, раздавался перекрывающий крики и стрельбу глухой стук удара.

И снова солдат поднимал автомат. Медлил секунду, выбирая, выискивая, куда ударить. И снова бил, бил, бил...

Выключите, сказала Ольга, и он не столько расслышал, сколько по ее губам разобрал это слово. Выключите телевизор, закричала она, крик был невыносим, потому что он никогда не слышал, чтобы она так кричала: открытой глоткой, как кричат простые бабы в родилке. Выключите, пусть будет жара, но выключите это, выключите, просила Ольга, и не слезы, а пот катился по ее серым щекам.

Он шагнул к монитору, ткнул кнопку, но экран не погас.

Просто сменилась картинка.

Любовь сидела в другой комнате, так же пристегнутая к стулу. Рядом со стулом стояли ее сапоги, один, со свалившимся набок голенищем, выглядел убитым, мертвым. Ее босые ступни — коротенькие, как бы квадратные ступни, как у деревенских девчонок, легко и ловко ходивших босиком по колкому и смеявшихся над ним, неженкой, с тихим ойканьем поджимавшим ногу над случайным камешком или веткой — ее ступни, которые, откидываясь, она ставила ему на грудь, гладила ими, сейчас стояли на ледяном крошеве, наваленном в эмалированный таз. Ноги были низко, за самые щиколотки, пристегнуты к ножкам стула, их невозможно было приподнять ни на миллиметр, но она и не пыталась. Голос она, видимо, потеряла уже давно. Откидывая слипшиеся, потускневшие волосы неловким, птичьим движением головы, она широко открытыми глазами смотрела на свой экран.

Солдат бил женщину.

Любовь беззвучно открыла рот. Камера подъехала так близко, что он увидел высохшие потоки на ее щеках — слезы уже кончились.

Услужливый голос за экраном сказал: «Сейчас специальная аппаратура усилит ее шепот».

Этого не было, услышал хрип Сочинитель, этого не было. Люди не могут так. Я не верю, этого не было, не было, не было. Выключите же эту ложь, ради Христа, выключите. Я не верю, этого не было.

Он встал, снял трубку телефона. Соедините меня с Игорем Леонидовичем, сказал он, срочно. В трубке щелкнуло, раздались короткие гудки.

Тут же седой сам появился в приоткрывшейся двери. Не входя в комнату, он прислонился к косяку. Можете выбрать, сказал он, одной из них мы сейчас выключим изображение, только скажите какой... Ну, и холод, конечно, уберем. Или тепло? Выбирайте быстрее, каждый человек должен уметь выбирать, когда приходит время. Выбирайте — и вместе с выбранной мы вас отпустим, черт с вами, езжайте к своим ценителям, куда-нибудь в Калифорнию —

все равно от вас здесь только вред. Сами с вашими подонками разберемся. Ну, значит, Любовь?..

Нет, сказал Сочинитель.

Ну, и правильно, сказал седой. Баба бабой, а жена — это серьезно. Да и нам удобней. Любочка-то ваша и сама кое-что знает, может, и подскажет нам, что вы там в нежном бреду, в постели болтали... Что ж, забирайте супругу...

Нет, сказал Сочинитель.

Не понял, сказал седой.

Я был готов к выбору, сказал Сочинитель. Если бы вы больше читали и хоть что-нибудь понимали из прочитанного...

Седой дернулся, но Сочинитель остановил его, подняв руку, и седой промолчал.

...Вы бы догадались, что я готов к выбору. Правда, вы усложнили ситуацию — учитесь... Но все равно — выбор возможен. Не их, понимаете, не их, а меня! Меня. Что хотите. Это не имеет значения. Бог даст, потерплю недолго. Все-таки пьянство пригодится, сердчишко долго не выдержит...

Ни хера не понимаю, сказал седой, что вы предлагаете. Что значит — меня?

Пытайте меня, сказал Сочинитель. Меня, ясно? Вы думали, что вид их мучений заставит меня согласиться на ваши условия? Вы ошибаетесь. Один писатель это доказал. Приходит время, и человек кричит — ее, а не меня! Чужая боль не может быть своей, даже если мучают любимую. Отпустите их и принимайтесь за меня, если хотите чего-нибудь добиться. А там посмотрим...

Понял... Седой вошел в комнату, сел, ногой пододвинул стул и захохотал. Понял, значит. Понял! Ну, что ж, мы с вами одно читаем, зря вы нас тупицами держите... И вы думаете таким образом обдурить? На авторитет ссылаетесь? Нет, ничего не выйдет у вас, уважаемый лирический герой... Пальцем не тронем, слышите? Пальцем не тронем. А вот дамочек ваших обеих — раз вы ни одну выручить не хотите — на просмотре оставим. Дамочки чувствительны, вам на их реакцию смотреть удовольствие будет небольшое. А надоест им этот наш сюжет, притерпятся — имеется еще пленочка-другая, поинтереснее. Кое-что друзья наши на Востоке записали, кое-что в Африке... С детишками есть любопытные кадры...

Я не могу выбрать, сказал Сочинитель. Если бы я освободил одну из них, я бы стал хуже, чем вы. Это невозможно, Сочинитель не способен, поймите же это, сделать такой выбор. Даже если бы очень хотел. Если я освобожу ее такой ценой, у нас уже все равно больше никогда ничего не будет, мы не сможем ни быть вместе, ни просто жить. Что вы, честное слово, делаете вид, что не понимаете, все вы прекрасно понимаете...

Что ж, сказал седой, возобновим показ.

Сочинитель повернулся к экрану.

Ольга выглядела здоровой. Рефлектора у ее ног не было, в комнате обнаружилось приоткрытое окно, легкий сквознячок шевелил ее волосы.

Голос за кадром пояснил: «Ей ввели средство, регулирующее дыхание, ее физическое состояние пришло в норму».

На экране монитора в Ольгиной комнате появилась картинка, и Сочинитель узнал себя. Он стоял на краю тротуара, поднимая руку перед каждой проходящей машиной. Он помнил этот день... И знал, куда поедет, поймав, наконец, такси в Охотном.

Вы, конечно, снимали и дальше, сказал он. А как вы думаете, ответил седой. Вот теперь, в реальном времени, час за часом, супруга ваша и ознакомится с времяпрепровождением мужа. Сочувствую бедной женщине...

Сочинитель ткнул кнопку переключателя.

Любовь сидела в глубоком кресле, поджав, подвернув под себя ноги. На ногах у нее были толстые, крестьянской вязки, буро-белые носки, горло замотано пуховым, серовато-бежевым платком. Он подарил его в прошлом году, когда она впервые потеряла голос после легкой простуды и страшно перепугалась... На экране ее монитора был пляж. Огромное песчаное пространство, невысокие дюны, корни сосен, выползающие из песка, словно подземные жители, пробирающиеся к морю... По пустому пляжу издалека брели две маленькие фигурки, пара шла обнявшись, это мешало им идти нормально — у них будто ноги заплетались... Пока узнать мужчину было нельзя... Но он помнил этот пляж, эти сосны, этот жаркий день — кажется, уже десять лет назад.

Она ведь знает мою жизнь, сказал Сочинитель. Вы не откроете ей глаза, я не скрывал от нее семью. Одно дело знать, другое — увидеть подробности, сказал седой. Любочка ваша — женщина эмоциональная, ревнивая, картинок не стерпит. А вам желаю интересных наблю-

дений. Переключатель в ваших руках, так что выбор, хоть и не такой важный, вам все равно предстоит сделать, никуда не денетесь. Либо на одну смотреть, на страдания ее, либо на другую... Выберете, конечно, ту, которой сочувствуете меньше, чтобы самому меньше страдать — вот и предали обеих, вот и готовы. И езжайте себе тогда в свободный ваш мир, творите дальше. Посмотрим, что вы тогда натворите, после такого выбора... Ну пока.

Седой встал, чуть потянулся, расправляя грудь, передернул плечами — не холодно вам? А то сейчас еще подтопим — и шагнул к двери.

Все, сказал Сочинитель, быстро выключите их мониторы, я сдался. Выключите немедленно, слышите? Совсем. И никаких кошмаров больше, и никаких сплетен заснятых, немедленно! И я придумаю место. Я сам ведь придумал для вас эту схему — выбор, предательство, пытка выбором — потому что давно хотел поспорить с тем, кто сказал: ее, а не меня. Я надеялся... Но все оказалось слишком живым для схемы, и я сдаюсь — я придумаю место.

Он нажал переключатель.

Экран в комнате Ольги погас, она подошла к окну, открыла его шире.

Он нажал переключатель.

Любовь его спала, свернувшись в кресле. Волосы свесились, легли на руку, которую она неловко подсунула под щеку, и было видно, что у корней они темнее — отросли... По экрану ее монитора бежали искры и полосы — без изображения.

Когда же вы придумаете место, спросил седой. Видите, мы уже выполнили условие. Через пару дней ваши женщины будут в полном порядке. Так что за вами долг, вы должны назвать место...

Она не одна, сказал Сочинитель, верните ей семью.

Можете проверить, это уже сделано, мы не деревянные, мы тоже кое-что понимаем, сказал седой.

Сочинитель снова посмотрел на свой экран.

Мужчина и девочка входили в ее комнату именно в эту секунду. Ника бросилась к креслу, и, не просыпаясь, женщина обняла дочь. Андрей стоял рядом, неловко пряча руки в карманы. Она обнимала Нику, и, еще не проснувшись, вяло откидывая волосы, из-подо лба взглянула на мужа. Привет, сказала она, как вы меня разыскали? Позвонили, сказали, что ты снимаешься в какой-то странной передаче, что-то важное, и поэтому тебя можно повидать только здесь. Прислали машину, Ника проснулась, я решил, что ее можно взять, раз случай такой особенный...

Ну, сказал седой, вы убедились, что мы выполняем условия? Когда же вы назовете место?

Еще одно условие, начал Сочинитель, это касается Ольги, она не может...

Знаю, перебил седой, можете убедиться.

Он нажал переключатель.

Ольга сидела на корточках, перед нею на спине лежала такса, ее длинное тело изображало счастье. Рядом сидела кошка, глядя на таксу сверху вниз, снисходительно.

Это наша старая собака, она умерла восемь лет назад, сказал Сочинитель, как вам это удается, не понимаю.

Да ну, такая мелочь по сравнению с вашими возможностями, сказал седой. Нам приходится придумывать, как сделать вам приятное, слишком серьезно мы зависим от вас. Впрочем, если вы говорите, что эта собака мертвая, надо учесть...

Нет, сказал Сочинитель, хватит. Я уже могу назвать место. И даже время тоже. Вы слушаете?

Конечно, сказал седой. Мы готовы.

Надеюсь, что нет, сказал Сочинитель, надеюсь, что вы не готовы. И это будет конец, вы проиграете. Вы проиграете почти наверняка, потому что это здесь. Здесь. Здесь. Здесь.

И сейчас. Сейчас. Сию минуту. В этот миг.

Здесь и сейчас, сказал Сочинитель.

Здесь. Сейчас

Один за другим, быстро увеличиваясь, шли вниз «Апачи». Они зависали метрах в двух от земли, винты поднимали тучи не то снего, не то песка, а из дверей уже сыпались здоровые ребята — были и девушки, эмансипированная армия не оставляла сомнений в своей принадлежности — в камуфляжных куртках, в туго шнурованных ботинках с узкими голенищами, десантных jump-boots, карманы по бокам штанин раздувались запасными обоймами, антидотами, готовыми к еде полевыми завтраками, казенными евангелиями и молитвенниками

всех представленных в войсках религий. Глубоко надвинутые каски в матерчатых чехлах скрывали лица, но все равно было заметно много темнокожих.

И, держа наперевес свои вечно несущие благодать «М-16», они сразу припускались бегом к цели. Стреляя на ходу, припадая на минуту на колено, чтобы разрядить базуку, скаля зубы, покрытые у полкового дантиста на очередном приеме фтористым лаком.

Впереди бежали люди super team, добровольцы и проводники.

Бежал Олейник. Штатная винтовка была заброшена на спину, а в руке капитан держал любимый свой «кольт» и не торопился стрелять. Все тот же голос твердил ему: «Спокойно, Вовка, спокойно, сейчас тебя не убьют, и не торопись стрелять, еще успеешь... Главное — бежать быстро...«

Бежал справа от него Сергей — в одной майке светлого цвета хаки, так идущего к его веснушчатой коже, без каски, с забранными снова в pony-tail рыжими кудрями. И он тоже пренебрег казенным оружием — шпарил из польской малютки «РМ-63», больше пригодной для гангстерского налета, чем для боя — дико матерясь на четырех языках. Я вам, сукам рваным, fuck you mothers, покажу, что такое русский жиголо, я вам покажу трахальщика, я вас трахну — кончите на раз!..

Юлька бежала на шаг сзади. Винтовку она просто оставила в вертолете — тяжела — и бежала с голыми руками. Только выкидной нож болтался в правом наколенном кармане... Уже окровавленный ею клинок был убран, но она знала, что теперь она сможет ударить — и не закроет глаза.

Слева от Олейника бежал Юра. Бежать с привычным своим оружием он долго не мог — рухнул наземь, прицелился — и шипящий звук ушедшей к цели гранаты отметил его участие в атаке. Не то снег, не то песок запорошил ему глаза, он потер их и начал перезаряжать гранатомет.

Конни лежал рядом. Аккуратно установив, крепко уперев в плечо приклад, он нажимал спуск калашниковского ручного пулемета. Держал он его удивительно твердо для силенок пятнадцатилетнего пацана.

А сзади уже накатывали изломанными шеренгами танки, и в одном из них у рации сидела Ютта. Грязный пот тек по ее лицу, насквозь промокла майка, и в какую-то секунду, расслабившись, она едва не выбила себе зубы, когда танк швырнуло на остатках бетонного заграждения. Но обошлось — она только потрясла головой, чтобы избавиться от звона в ушах.

И уже разворачивался за танковыми волнами полевой госпиталь, и Галя бежала рядом с носилками, на которых лежал раненный в обе ноги огромный, голый до пояса негр, бежала, высоко поднимая колбу системы переливания крови. И на бегу она изумлялась — одышки не было совершенно. В ее-то годы!..

Утром она умылась и гладко причесалась, не глянув в зеркало. И потому не знала, что за ночь вернулась пигментация, и ее волосы потемнели. В принципе такого не бывает, но как чудо — возможно.

А над головами атакующих, над танковыми колоннами, над штабными машинами, ощетинившимися длинными гибкими антеннами, над подвижными стартами противотанковых ракетных снарядов проносились «Миражи», и где-то впереди с далеким грохотом распускались цветные павлиньи хвосты ракетных разрывов.

И все спускались и спускались вертолеты, все прыгали и прыгали на не то снег, не то песок солдаты...

И откуда-то сверху, над вертолетами и даже над треугольными мгновенными тенями самолетов, гремела, перекрывая взрывы и стрельбу, музыка — "American patrol" в вечнозеленом миллеровском исполнении.

5

— Выключи звук,— сказал лысый.

Генерал отодвинул на полную руку от старческих дальнозорких глаз пульт дистанционного управления, поискал кнопку, прижал.

Звук исчез. В полной тишине по гиганскому экрану стоящего посреди бункера телевизора продолжали бежать, целиться, полосовать очередями пятнистые солдаты, в тишине летели самолеты, мчались, взлетая на холмы и проваливаясь в складки не то снега, не то песка, танки, снижались вертолеты — в тишине...

— Похоже, что возьмут они нас, как детсадовцев,— сказал седой.

— Вы сами требовали придумать место, и не моя вина, что оно так придумалось,— сказал Сочинитель.

— Заткнулся бы ты, писатель херов...— рыкнул генерал, но седой не дал ему разойтись на продолжение реплики.

— Творцом себя, значит, мните, креатором,— усмехнулся он, поворачиваясь в вертящемся кресле к Сочинителю. Все в бункере сидели в таких креслах, расставленных в несколько полукруглых рядов перед телевизором. Тихонько гудел кондиционер, дул легкий сквознячок, и было точное ощущение начальственного просмотра где-нибудь на даче в Пицунде или Крыму — впрочем, это и был просмотр...

— А он и есть творец,— вызывающе сказала Любовь, и Сочинитель дернулся: он терпеть не мог, когда женщина вступалась за него.— Он и есть творец, в чем вы вполне теперь и убедились...

Ольга молчала, смотрела в сторону. У ног ее сидели такса и кошка. Андрей с каменным, мертвым лицом курил, не глядя давил в пепельнице окурки, неотрывно смотрел на экран. Ника задремала, свернувшись в кресле — точно материнской манерой.

— Творе-ец,— иронически протянул седой.— Так себе, творец-то... Хоть с имен начать. Сочинитель и Любовь... Ничего не напоминает, а? Это уже и не эпигонство даже, а прямой плагиат... Да и сама Любовь придумана тоже не очень. Постель, постель, постель... Трахаются с деталями весьма выразительными, не откажешь. А больше ведь ничего и нет, согласитесь. Женщина совершенно ходульная получилась, по облакам эротическим ступает, а у нее, между прочим, дочь, муж, дел невпроворот, семейство, хлопоты, посуды немытой к вечеру полная раковина... Уж не говорю о других персонажах — тени, статисты...

— Много требуете от сказки, господин рецензент,— сказал Сочинитель.— Конечно, самое последнее дело — собственное сочинение оправдывать, но замечу: вам, как критику, разница между романтическим сном и психологической бытовой прозой должна быть понятна.

— Ладно,— согласился седой,— пусть романтика. Хотя хороша романтика с минетом и всем прочим... Волосы непотребные описывать — вот и вся ваша романтика. Да стрельба, как в паршивом видяшнике... Ладно. Лучше поговорим о главном. Значит, вы считаете, что достаточно нам было напугать его неудачным покушением, чтобы он всю страну в свой страх поверг? Легко вы историей распоряжаетесь. По-детски. Или по-сочинительски, что одно и то же. А вот я, да и любой серьезный человек вам так скажем,— тут он слегка двинул рукой в сторону лысого, чтобы дать понять, кто серьезный человек,— так скажем: он и без нашего напоминания, без ваших террористов двинулся бы в эту же сторону, ясно? Потому что есть такое понятие: историческая необходимость. Вам, конечно, как махровому идеалисту, чуждое... Так вот — в силу этой самой необходимости не мог он быть другим. И рано или поздно за ум взялся бы... Без нас власти нет, потому что мы — сила. Мы, собственно, и есть только сила, такова наша сущность — сила, и все. А власти нет без силы, а его нет без власти... Вот и цепочка. И никаких приключений не требуется. Так что зря мы за вашим Сюжетом пошли. Особенно Ване он понравился — стрельба... Ну, с генерала-то что возьмешь? Но вы...

— Сила, необходимость... — Сочинитель потянулся прикурить, и Андрей, не глядя, автоматическим жестом передал ему зажигалку.— Вот вы-то и есть идеалисты, господа материалисты. Чепуха все это... Есть известное человеческое качество — трусость. Никакой это не идеализм, а натуральнейшая реальность. Струсил он... А самый страшный человек — напуганный человек. На все пойдет, тормоза забудет...

— Поначалу вы и нас в этом убедили,— Седой пожал плечами.— А теперь я, во всяком случае, ясно вижу, что все это не имело значения. И если вы с вашими друзьями,— он ткнул в сторону экрана, по которому приближалась атака,— сейчас нас перестреляете, ничего не изменится. Логика такова, что...

— Кто кого перестреляет, сейчас решим,— раздался голос лысого. Он вдруг оказался стоящим перед телевизором и закрывающим беззвучный экран. В руках его был коротконствольный «калашников». Желтый огонь вспыхнул и тут же погас в остановившихся глазах.— Сам говорил, писатель, что у нас собственная воля есть? Ну, вот и пришло время для нее... Конец твоему Сюжету. И тебе вместе с твоими бабами...

Сочинитель встал и сделал шаг к лысому. Тут же со своего места поднялась и подошла к нему Ольга, крепко, крепко взяла за плечо.

— Отойди,— сказал Сочинитель.

— Нет,— сказала Ольга,— Я так решила.

И Любовь уже стояла, положив руку на другое его плечо.

— Красиво, но удивительно пошло,— сказал седой.

— Молчи, нежить,— сказал Сочинитель.

Лысый поднял автомат.

В стене позади него разошлись раздвижные двери, открыв кабину большого лифта. Там были все.

И все с оружием.

Первым поднял «кольт» Олейник. Падая вперед лицом, лысый успел нажать спуск, но вся очередь ушла в пол, прошив частой строчкой голубой китайский ковер.

— Ну,— сказал Сочинитель,— вот... И в конце концов все обошлось, я же говорил. Все будет хорошо, вот увидите...

— Где,— спросила Ольга.— Где же нам будет хорошо? Где же? Скажи...

— Там,— сказал Сочинитель и махнул рукой,— там...

— И когда?— спросила Любовь.— Когда? Доживем? Я хочу дожить! Сделай, чтобы я дожила!.. Ну, когда?

— Тогда,— сказал Сочинитель,— точнее не знаю. Тогда... Там и тогда. Во всяком случае, это справедливо для меня: здесь и сейчас я всегда несчастлив, а там и тогда мне всегда хорошо. Было хорошо, будет хорошо... Только в другом времени, только в ином месте... Там и тогда.

Там. Тогда

Самолет шел над облаками, солнце наполняло салон, и ему казалось, что все это уже когда-то было — ощущение, часто посещающее многих... В салоне было шумно, как бывает шумно в самолетах и автобусах, заполненных сплошь знакомыми, но давно не видавшимися людьми — какая-нибудь профессиональная делегация или туристская группа... Такса с лаем бегала по проходу, растеряв свойственную породе солидность.

Кое-кто дремал, просыпался, опять дремал...

Пары сидели обнявшись.

Сочинитель сидел один на крайнем кресле первого ряда, прямо у шторки, закрывающей проход к кабине.

Да, все-таки когда-то это уже было, думал он — такой самолет, битком набитый всеми моими... Или, может, я когда-то это уже придумывал...

Внизу должен быть остров, думал он, камни, море, пальмы и сосны, мраморные прохладные полы в гостиных, бараны с большими колоколами, вечером в маленьком ресторане паэлья с дюжиной разных моллюсков и красное вино с фруктовым соком... как оно-то называется... забыл...

Из-за шторки появилась стюардесса.

— Прошу всех застегнуть ремни и не курить,— сказала она.— В связи с тем что место для посадки нашего самолета еще не выбрано...— она быстро, но с явным укором покосилась на Сочинителя,— мы приземляемся на Московской кольцевой автодороге. Прошу всех сохранять спокойствие. Движение по трассе перекрыто службами ГАИ, посадка будет происходить в условиях полной безопасности. В Москве плюс три, солнечно. Благодарю за внимание.

6

Да, кино получилось, я не спорю, сказала она. Лучше, чем я ожидала, хотя стрельбы все равно много... И эта, в роли меня... Все-таки она играла героиню, иначе не смогла... Но все вместе вышло ничего, особенно к концу, когда уже понятно, что мы не погибнем и все становится действительно интересно... И про него ты объясняешь, мне кажется, правильно... Ты молодец, ты мой милый сочинитель и выдумщик... Плохо только, что ты все выдумал насчет счастья... Там и тогда... Где это там?! И когда это тогда?

Я ничего не выдумал, сказал он. Даже в глазах написано: в Москве никогда не было такой ранней, дружной и солнечной весны.

Октябрь 1990 — март 1991

Андрей Разумовский

Положение серьезное, но не гибельное

Интервью после пленума

В мае этого года прошел третий пленум совета Федерации союзов кинематографистов СССР. Накануне его открытия состоялось подписание Договора о создании конфедерации союзов кинематографистов. Пленум утвердил устав конфедерации СК. Таким образом была учреждена новая организация, структурные принципы которой предполагают не индивидуальное, а коллективное членство в союзе, то есть субъектами конфедерации стали организации, подписавшие учредительный договор. Высшими руководящими органами новой организации будут съезд и совет конфедерации, который, равно как и все другие ее органы, формируется из равного количества представителей каждого члена конфедерации. Такое положение не устроило в первую очередь Московский союз кинематографистов, насчитывающий три тысячи членов, то есть почти половину от общей численности бывшего «большого» союза. Непропорциональное представительство в руководящих органах новой организации делает незначительным влияние на их решения членов того же Московского союза, который, несмотря на свою численность, имеет право только на один голос.

С принятием устава (в голосовании не участвовали Московский и Российский союзы) на месте «старого» союза была создана новая организация. Об итогах пленума, перспективах и путях развития Федерации СК СССР мы попросили рассказать одного из ее руководителей Андрея Разумовского.

— Какие проблемы должен был решить майский пленум Союза кинематографистов, и нужен ли он был вообще?

— Он был просто необходим. Больше года союз находился в «подвешенном» состоянии, не был оформлен как юридическое лицо. Мы должны были на пленуме покончить с этим состоянием, разобраться с положением дел в кинематографе, выяснить ситуацию с Госкино, выработать необходимые меры по поддержке национального кино. Решить вопросы, связанные с налоговой системой, квотами на иностранные фильмы, хотя лично я против квотирования. И самый главный вопрос — мы должны были принять новый устав.

— Вы довольны результатами пленума?

— Да, очень доволен. Пленум утвердил новую форму союза — конфедеративную. Теперь все взаимоотношения между субъектами конфедерации будут строиться на договорной основе. И мы будем наделены только теми правами и будем выполнять те обязанности, которые нам делегированы по договорам с членами конфедерации. Пленум принял за основу и внес поправки в новый устав СК, принял документы по налоговой политике, разработал меры помощи национальному кинематографу, очень важные документы по авторскому праву. Эти документы уже утверждены комиссией по культуре Верховного Совета СССР и, я надеюсь, будут подписаны и оформлены как Указы президента. Только тогда можно надеяться на их действенность. Так что результатами пленума я доволен, но очень недоволен той атмосферой, которая была на пленуме. Очень тяжело работать, когда тебе все время говорят: «Кто вы такие, зачем вы нужны?» Это просто не по-товарищески,

хотя говорят это те люди, с которыми мы всегда были друзья-товарищи. Но это уже на уровне личных отношений.

— *Или вечного нашего недоверия к начальству, к власти. А есть ли сама власть?*

— На сегодня эта власть есть. Съезд нам ее дал, и пока еще никто не отнял.

— *Это конфликт экономический, политический, идеологический или просто «коммунальная склока» — ведь в Москве теперь как бы три союза?*

— И не просто в Москве, а в одном здании — московский, российский и союзный. Московский союз самый многочисленный — три с половиной тысячи членов. И мы согласны с тем, что московскому союзу нужно предоставить соответствующую помощь, возможность работать. Но пока помещение остается то же, а начальства прибавилось. Главное, чтобы это начальство работало, чтобы был какой-то толк. Пока, к сожалению, довольно мало толку, в основном идут споры, ссоры, а от этого лучше рядовым членам союза не становится. Конечно, это политический конфликт, потому что каждый из новорожденных союзов хочет власти, хотя мы эту власть не держим. Делайте, пожалуйста, мы никаким хорошим начинаниям препятствовать не будем. К сожалению, очень мало активных членов союза.

— *Почему, как вы думаете?*

— Ну как-то не привыкли к проявлению инициативы или не верят в союз. Раньше, может быть, и не нужна была эта активность, а сейчас, когда общественные организации приобретают все большее влияние, все процессы ускорились, отношения обострились, нам нужны бóльшая поддержка и бóльшее доверие, чем оно существует сейчас. Очень много распространяется слухов про нашу «теневую» деятельность. Причем говорят об этом люди, мало смыслящие в экономике и в бизнесе.

— *За что вас больше всего ругают?*

— Нас ругают... Да даже и непонятно за что. Мы разобраться в этом не можем. Спрашивают нас — что вы делаете? Мы перечисляем: то-то и то-то. Получается много, огромный фронт работы. Недовольны. Может, это вечная российская привычка, руководство всегда ругают, подозревают. Но тут так все очевидно, просто иногда обидно становится. Мы ничего не скрываем, да и при всем желании скрыть ничего нельзя. Наоборот, все, что просит Москва, главный наш оппонент, все даем, участвуем во всех проектах. Я понимаю: становление — сложный период. Они тоже работают, открывают свои фирмы, и я верю, что московская организация разовьется со временем в очень сильную структуру.

— *Вы — первое руководство союза, которому пришлось с головой окунуться в коммерческую деятельность. Как развиваются события в этой области?*

— Положение довольно сложное. Оно сложное по всей стране, и, что там лукавить, у союза дела в этой области идут не всегда хорошо. Союз никогда не занимался зарабатыванием денег. Каждый год мы имели определенные бюджетные средства, на них жили и не тужили. Сейчас все не так, все изменилось, деньги начали таять. Некоторое количество средств нам удалось пустить в оборот — это самое главное правило, деньги не должны лежать. Но многие члены союза испугались — как же так, все время было девять миллионов, а сейчас осталось пять. Но, не вкладывая большие деньги, больших денег не получишь. Можно мелкими делами заработать по 20, 50, 100 тысяч, но чтобы иметь вес в сфере бизнеса, вести экономическую политику, а значит, зарабатывать миллионы — нужно вкладывать большие деньги в масштабные проекты, и не только в кинопроекты. Сейчас мы занимаемся несколькими такими проектами. Три из них очень масштабны, они года через два уже будут давать прибыль от пяти до десяти миллионов. Будем активизировать деятельность Киноцентра. Мы считаем, что он может зарабатывать больше, чем теперь. За последние четыре года прибыль Киноцентра как была на одном уровне, так и осталась — восемь миллионов, а ведь производство растет, расширяется. Года через два мы рассчитываем с помощью различных программ увеличить прибыль Киноцентра до пятнадцати миллионов. Мы вступили в Алуштинскую ассоциацию, получили землеотводы в Алуште. Кстати, там же строится наш Дом творчества, есть пляж. На этих землях мы делаем первый в СССР яхт-клуб международного класса, будем зарабатывать валюту. Уже вовсю идут работы. В дальнейшем там будут строиться гостиничные комплексы, базы зимнего отдыха. В Алуште большие перспективы. Есть еще интересный проект. Мы вошли в одну организацию, будем заниматься продажей товаров массового потребления, обеспечивая в первую очередь членов союза. Есть грандиозный проект строительства завода по переработке газоконденсата в бензин. Мы купили «ноу хау», вложили деньги в это дело, которое будет давать союзу через несколько лет основную прибыль. Чрезвычайно интересный проект, и я на него очень надеюсь.

По моим расчетам, через три-четыре года союз от своей коммерческой деятельности будет получать минимум 25—30 миллионов. На эти деньги мы сможем жить, строиться и так далее. Вот тогда это будет финансово крепкий союз.

Что же касается кинематографа, то многое будет зависеть от того, как сложатся отношения с Госкино СССР.

От государственных средств, государственной поддержки мы отказаться не можем, более того, мы будем за нее бороться, это жизнь или смерть для нашего кино, особенно для непрокатных его видов.

А вообще я не разделяю сложившегося сейчас мнения о том, что кино у нас в упадке. У нас не кино, у нас производство фильмов в упадочном состоянии. Сейчас появилось множество интересных картин. На Сочинском фестивале был прекрасный конкурс фильмов, в Канне в главном конкурсе мы не получили призов, но в параллельном огромным успехом пользовались и «Ребро Адама» Криштофовича, и картина Митты «Затерянный в Сибири». Кино существует. И те, кто говорит, что наш кинематограф в упадке, на экранах только чернуха-порнуха, — эти люди просто не смотрят кино, не следят за кинопроцессом. Так что основные силы нам нужно сейчас бросить на решение производственных проблем кинематографистов, на решение проблем проката. И здесь союз собирается работать с большим напряжением. Но по-прежнему много сил и средств у нас расходуется впустую. Например, мы изводим тонны бумаги, чтобы печатать наши документы, постановления, рассылаем, распространяем их. И все равно каждое наше собрание начинается как бы «от печки» — мы доводим до сведения участников то, что должно быть всем давно известно. Очень легко, оказывается, говорить — я не знаю, я не в курсе, а ведь вина за это целиком лежит на членах союза — не читают, ленятся. Отсюда и обвинения. Во время обсуждения на пленуме важнейших вопросов, поправок к уставу в зале сидела едва ли треть делегатов, остальным, очевидно, было неинтересно. Поорать, покричать — это пожалуйста, но когда надо дело делать, очень мало находится соратников или помощников.

В заключение скажу: наше положение серьезное, но не гибельное. Могу успокоить кинематографистов — ничего страшного нет. Нужно просто работать, придумывать, как зарабатывать деньги, которые никто, в том числе и государство, не принесет нам на блюдечке с голубой каемочкой.

Интервью вел Андрей Титов

Взгляд

Сергей Добротворский

Весна на улице Морг

Мертвые люди будут проходить через собственные кишки.
Леонардо да Винчи. Предсказания

В ленинградской телепередаче «Пятое колесо» приглашенная к дискуссии о некрореализме женщина-психолог заметила, что главную опасность представляют не столько сами творцы некростиля, сколько иные критики, безответственно делающие эти творения достоянием общественности.

В словах женщины-психолога есть безусловный резон. По этому поводу мне вспоминается история, слишком невероятная, чтобы оказаться правдой, но, вместе с тем, слишком похожая на выдумку, чтобы быть ею на самом деле.

Однажды — дело происходило в глубоко застойные времена — школу, где учился Евгений Юфит, будущий отец-основатель некродвижения, посетила западногерманская делегация. Нетрудно вообразить, что началось в стенах обыкновенной ленинградской десятилетки, спешно гримировавшейся под филиал Академии наук образцового содержания. Юный Юфит принял в подготовке посильное участие. В частности, убедил одноклассников приветствовать гостей-антифашистов хоровым возгласом «Гитлер капут!». То есть, с одной стороны, потешить чувства каждого честного немца, а с другой — показать, что советские школьники свято чтут память, сплотившую наши народы в борьбе с коричневой чумой...

Об остальных аргументах история умалчивает, но, вероятно, они были столь же логически безупречны, потому что, едва на пороге появились первые гости, весь (!) класс вскочил и гаркнул... С таким энтузиазмом, что благовоспитанные фрау и увешанные фотоаппаратами герры пулей вылетели вон, решив, что стали жертвами тщательно спланированной провокации.

Экстренное комсомольское собрание, обсудив ЧП, пришло к выводу: класс поддался действию необъяснимого массового психоза. Зачинщика особенно не искали. Да и не могли найти, потому что, как выяснилось, сам Юфит в последний момент остался сидеть за партой и ничем себя не скомпрометировал...

Иногда мне кажется, что все берущиеся судить о некрореализме невольно оказываются в положении сбитого с панталыку класса, ибо попадают в некое магическое поле, где хулиганство «на голубом глазу» идет бок о бок с трезвым умыслом, персональный магнетизм опирается на коллективный аффект, а тщательно сымитированный маразм завершается продуманным скандалом.

Провокация, эпатаж, шок сопровождали легализацию некрореализма. Когда на первой волне перестроечного интереса «ко всему запретному» некрофильмы оказались в Ленинградском Доме кино, ожесточенная дискуссия развернулась в зале еще до конца просмотра. Возмущенное большинство требовало немедленных и жестких санкций. Самые терпимые рекомендовали рассадить авторов по психбольницам. Некрореалисты же, анонимно устроившись в первых рядах, горячо поддерживали недовольных, выкрикивая что-то вроде: «Такое искусство народу не нужно!»

Глядя на это, Луис Бунюэль, до конца жизни сожалевший, что не сумел забросать булыжниками зрителей «Андалузского пса», удавился бы от зависти. Годар был бы счастлив, стань он участником показа, закончившегося сменой комсомольского руководства целого города (некрореалисты добились этого в Кирове в 1988 году). Однако скандалы не только проходят, но и забываются. Сегодня, когда поломанные стулья и испорченные репутации доверчивых киноадминистраторов остались позади, самое время взглянуть на явление со стороны. Причем не только в свете личных побуждений его творцов и создателей, но и с точки зрения

того самого общественного сознания, о чистоте которого заботилась телевизионная женщина-психолог.

Некрореализм (от греч. «некрос» — буквально «мертвореализм») появился на свет в начале 80-х в среде ленинградского «нового искусства». Будущие титаны движения занимались в ту пору кто чем. Олег Котельников придумывал зеленомордых фантомасов в модных черных очках и пририсовывал оленям на мещанских ковриках комиксовые надписи «йе-йе». Андрей «Мертвый» Куромярцев совмещал работу в крематории с сочинением романа «Девочка и медведь» — странной вариации на тему «красавицы и чудовища», выполненной в духе кровавого лубка и детской сказки-страшилки. Юрий «Циркуль» Красев исполнял «ноль-джаз» — прообраз курехинских поп-механик. Валерий Морозов стучал на барабанах у «Россиян». Владимир Кустов служил матросом и исследовал влияние недоброкачественных продуктов на патологическую активность мужчин в массовых драках. Сергей «Серп» Сериков играл на трубе в похоронном оркестре города Светлотрупска (данные автобиографии).

Что же касается Евгения Юфита, то он, закончив втуз при Ленинградском металлическом заводе, где, по собственному признанию, неоднократно поражал наставников крайней тупостью и неспособностью, занялся живописью и постановочной фотографией.

Оценивая сегодня ранние работы некрореалистов, легко распознать в них элементы формирующегося стиля. Обозначается круг специфических тем, персонажей, сюжетов. Утверждаются авторитеты и источники вдохновения.

Так, в романе Андрея Мертвого «Девочка и медведь» заблудившаяся в лесу крошка сначала подкармливается возле полуразложившегося трупа, а потом сводит дружбу с дремучим медведем-людоедом. Приглянувшиеся друг другу монстры творят всяческие безобразия, потрошат покойницкую, устраивают побоище на лугу. Смерть притягивает их с неистовой силой. Они зовут ее как счастливое избавление, заражая своим счастьем окружающих. Все это свершается на фоне могучей природы. Зимние мертвяки являются из-под снега, половодье выносит утопленников, заливные луга зеленеют, как трупные пятна. Сама стихия совершает свой вечный цикл как будто лишь для того, чтобы оттенить прелесть гибели и распада.

В этом каноническом некротексте очевидно тяготение к анонимному слою народной «чернухи». К тому низовому фольклору, который изживает коллективный страх в «пляске смерти» или в современных садистских куплетах:

Недолго мучилась старушка в высоковольтных проводах...

или

Сверху упала плита номер триста,—
Мальчик похож стал на «завтрак туриста».

(У последних строк есть автор, что никак не умаляет их истинной народности.)

При этом Андрей Мертвый неподдельно инфантилен, по-детски пантеистичен и по-детски же жесток. Ему чужда ирония или авторская дистанция — красота трупа влечет его как нечто неотделимое от общей непознанности жизни. Его персонажи безымянны и сказочны — Девочка, Бабушка, Медведь, Мужик... Его коллизии универсальны и наивно-мифологичны — трансформация бездушной плоти буквально олицетворяет переход в другое, таинственное измерение.

Некрореалисты:
В. Кустов, Ю. «Циркуль» Красев,
Е. Юфит, А. Аникеенко, К. Митнев
Фото П. Васильева

Опус Мертвого как нельзя лучше иллюстрирует важную тенденцию нарождающегося стиля: интерес ко всему телесному, экскрементальному и как следствие — низость формы и примитивизм содержания. Позже эти понятия составят общественный имидж некрореализма, а еще позже будут тщательно имитироваться его многочисленными эпигонами и подражателями.

Другим источником и составной частью некростиля, делающим его явлением специфически советским, является, условно говоря, «героический идиотизм». А именно: «матерая лихость», «удаль лютая, молодецкая» и «здоровый, тупой задор» (привожу высказывания в оригинальном авторском звучании).

«Героический идиотизм» — феномен с легко прослеживаемым историческим генезисом. Некогда Ницше обосновал «героический пессимизм». Время скорректировало определение. На смену антибуржуазному сверхчеловеку пришел социалистический недочеловек. Герой не по личному выбору, а лишь потому, что «когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой».

Любовная и буквальная апелляция к такому типу личности, с ее атрофированным инстинктом самосохранения и абсурдной социальной ролью оплодотворила архаический пафос смерти безудержным весельем. Сказочный персонаж стал лесорубом, электриком, военным альпинистом. «Мой папа летчик» — так называется одно из ранних произведений некроживописи. Сын-дебил радостно глядит в светлое будущее, а позади висит папа-парашютист, удавленный на стропах, которые он от избытка ликования обмотал вокруг шеи...

Загробный мир обернулся гротеском. Герой-мертвец превратился в удальца-идиота, пожинающего плоды собственной лихости. В этом ключе Евгений Юфит подходил к своим фотомоделям, гримируя их под картинки из учебника судебной медицины (впоследствии среди учителей в искусстве он будет выделять Эдуарда фон Гофмана, составившего в начале века обширный патологоанатомический атлас). Фоторабо ты Юфита несут печать макабрического концептуализма. «Подвиг инкассатора» — забинтованная физиономия, из которой торчат какие-то штыри и проволоки... «Купающийся юноша» — пучеглазый мужик вылезает из ванны, наполненной кровью... «В ожидании перемен» — удавленник со спущенными штанами сидит на сортирной доске... «Утро в березовой роще» — мертвое тело в вычурной позе застряло среди ветвей...

Кадры из фильмов «Весна» и «Рыцари поднебесья»

Даже поверхностного пересказа довольно, чтобы увидеть в юфитовских работах классический повод рождения кино — стремление фотографии стать фотографией движущейся. Статичные снимки оживают за счет названия; сюжеты разыгрываются как бы за пределами мизансцены, запечатлевшей кульминацию, апофеоз, результат. Понятно, почему окончательная декларация некрореализма, уже вобравшего живопись, литературу и музыку, совпала с явлением некрокинематографа.

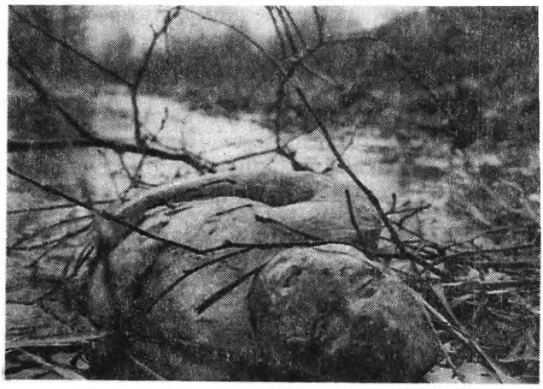
Это случилось в 1984 году. Юфит, Мертвый, Котельников и Константин Митнев основали киностудию «Мжалалафильм», аранжировав официальную фамилию Мжаванадзе в эстрадном духе «ша-ла-ла». Первый же съемочный день закончился скандалом. Милиция разогнала актеров, инсценировавших драку на помойке. Юфит, поскольку он держал кинокамеру, был отконвоирован в ближайшее отделение и провел там целую неделю, покуда РУВД проявляло пленку.

Экспертное заключение носило характер почти искусствоведческий: криминал отсутствует в силу крайнего идиотизма. Милицию

можно понять. Первый некрофильм «Лесоруб» больше всего похож на раннюю комическую, сыгранную обитателями дурдома. Герои мечутся по помойкам и дворам-колодцам, лупят друг друга почем зря, втыкаются головами во все твердые предметы, имитируют массовые травмы и коллективные самозарезывания... Для звукового сопровождения Юфит и Котельников сочинили песню «Жировоск».

Наши трупы пожирают
Разжиревшие жуки.

ощутимо в «Лесорубе». Впоследствии темп некрофильмов замедляется, кадр становится более устойчивым и статичным. В 1985 году Юфит снял один из самых известных своих фильмов — четырехминутный «шедевр» «Санитары-оборотни». Трогательный персонаж в коротких штанишках и матросской шапочке углубляется в лес, а следом за ним крадутся санитары, вооруженные палками, мешками и смирительными рубахами. Сманив жертву с дерева, медработники набрасываются на нее, топчут и бьют... В угасающем



Кадры из фильмов «Весна» и «Рыцари поднебесья»

После смерти наступает
Жизнь что надо, мужики!

Текст этого программного документа остался только на бумаге. В фонограмме же не разобрать ни слова — нечленораздельный рев лишь изредка пробивается сквозь какофонию инструментов.

На первом этапе к некрокинематографу примкнул Евгений «Дебил» Кондратьев — один из самых загадочных персонажей ленинградского киноподполья. Известный, в частности, тем, что отправляясь на съемки, вынимал из без того пережившей свой век кинокамеры «все лишнее» — вплоть до объектива. Из соображений экономии он снимал на предельно малых скоростях, получая при проекции эффект убыстренного движения, монтировал прямо в камере, дорисовывал изображение от руки[1].

Влияние «дикого» кондратьевского стиля

сознании истерзанного «матросика» всплывает последняя картина: синее море и белый пароход...

«Санитары-оборотни» — фильм-афоризм и вместе с тем фильм-концепт. Сюжет в нем равнозначен метафоре, парадокс граничит с философией, а минималистская технология отыгрывается на уровне художественной задачи. Смерть как итог праздника идиотов, насилие как повод к массовому балету, наконец — глумливый парафраз на темы народного образа счастья и мечты — все эти элементы некрореалистического «мейнстрима» встроены в четкую формальную структуру и звучат прямо и лаконично.

В 1987 году Юфит и Мертвый совместными усилиями сделали «Весну» — симфонию идиотизма, разыгранную на фоне весеннего пробуждения природы. Форма усложняется. Возникает образ рассказчика — прикованной к постели больной, чьи дневниковые записи-титры комментируют происходящее. Появляются документальные вставки — летят аэропланы, маршируют физкультурники, сверкает огнями цирковая арена. Вдохновляясь этим, веселые трупаки предаются сво-

[1] Поскольку Кондратьев избегал и продолжает избегать всякого общественного внимания, мне остается адресовать читателей к «Ассе» Сергея Соловьева, где сны Бананана представлены фрагментами из кондратьевских «Труда и голода» и «Нанайнана».

им обычным забавам. А именно: подробно и со вкусом сводят счеты с жизнью. Своей и чужой.

Мощным аккордом прозвучала в «Весне» гомосексуальная тема. Смерть — дело суровое, мужское. Перед тем как отойти в лучший мир, персонажи вкушают мужественные телесные наслаждения. В дело идет всякий подручный материал — палки, веревки, камни... Особенно впечатляюща и тошнотворна сцена, где при помощи здоровенных орясин три мертвяка имитируют оральноанальный секс.

Годом позже Юфит снял «Вепрей суицида» и «Мужество» — героические притчи об однополой любви и смерти. Андрей Мертвый предпринял первую самостоятельную постановку. «Мочебуйцы-труполовы» — трагическая история семьи, не готовой к общению с некромиром. Некрореалист второго призыва Игорь Безруков посвятил своих «Человека как последнее убежище города» и «Гостя из Африки» интимной жизни покойников. Константин Митнев сделал «Тупые губы», где главным аттракционом является образ автора, блюющего прямо в объектив.

В 1989 году состоялся официальный дебют некрофилов. На «Ленфильме» Юфит снял звуковую двухчастевку «Рыцари поднебесья», повествующую о злоключениях героев-разведчиков, участников таинственного эксперимента. Его смысл так и останется загадкой, потому что, будучи не в силах преодолеть искушение, лихие диверсанты насилуют друг друга, калечат и убивают... В утреннем лесу разносится дробь дятла... С воем и мычанием голозадые мужики мечутся по опушке... «Шел второй день оттепели»,— гласит финальный титр...

Этим фильмография некрореализма, собственно, и исчерпывается. Есть еще узкопленочное «Яйцо» — premier amoureux «Рыцарей поднебесья» Александра Аникеенко. Фильма я не видел, но, по слухам, его гадость и мерзость не поддаются никакому описанию. В целом же кинопродукция некрореализма едва набирается на два часа. То есть явление, которое вот уже третий год обсуждается и дискутируется, от которого одни приходят в неописуемый восторг, а другие брезгливо отворачиваются, по своему фактическому объему не превышает метраж обычной прокатной картины[2].

Громкая и скандальная репутация некрореалистов — типичный случай, когда короля играет окружение. При этом я вовсе не утверждаю, что король голый. Он одет, порой даже слишком тщательно. Много на своем веку повидавшие и показавшие английские «независимые», отсмотрев некропрограмму, обрушились на авторов вовсе не за патологию или непрофессионализм (стандартный набор отечественных претензий), но за недостаток мерзости... У Брэкхейджа или Кенета Энгера, дескать, было куда гаже, грязнее, круче. А главное — раньше. В массе же западный зритель на наших трупаков глазеет очень охотно. Ему, оболваненному и пресыщенному, конечно, любопытно: чем еще можно шокировать после Бунюэля, Арто или Аррабаля. После того как в фильмах американского андеграунда актеры ложками поедали натуральное дерьмо. Давились, конечно, но лопали за милую душу, потому что понимали — имидж смутьянов и скандалистов так просто никому не дается.

Словом, репутация требует не только времени, но и места. В системе традиционных советских ценностей некрореализм тянет на крутой авангард, ибо наносит чувствительную пощечину общественному вкусу. На Западе он легко проходит по шкале постмодернизма, ибо с обескураживающим простодушием добывает свежую кровь из окаменелых «священных животных» (последнее утверждение вообще распространяется на отечественный вариант параллельного кино, за кордоном давно уже существующего в других геометрических плоскостях). В обоих случаях некроискусство силится расширить артефакт, обыграть обстановку, подключиться к контексту. На раннем этапе контекст создавали неформалы-единомышленники, провоцировавшие благонамеренную публику экзотической внешностью и вольными манерами. Со временем хэппенинг посолиднел: в исходе голландских гастролей некрошоумен Юрий Циркуль, изображавший перед экраном последние судороги мужика-лесовика, метнул в зал увесистое бревно. Зрители были счастливы и набросились на экзотический сувенир не хуже, чем на штаны Мика Джеггера. На свердловском смотре «нестыдного кино» Юфит и Аникеенко разжигали ажиотаж демонстрацией пары карпов-педерастов...

Методы шоковой терапии разнообразятся, но главная цель остается неизменной. «Играя» некрореализм — приветствуя или порицая,— наше сознание одновременно играет и само себя, собственные комплексы и табу. Некроэстетика устремляется в область общественной «браковки». Безумие, экскременты, всякие патологии и извращения, на-

[2] Сейчас, когда пишется эта статья, полным ходом идут съемки первой полнометражной работы Юфита. С маркой «Ленфильма» она появится в конце года.

конец, сама смерть как будто не замечаются коллективным сознанием или уводятся в область эвфемизмов. Некроискусство извлекает их оттуда и возвращает обществу в образах его же, общества, героев и титанов. Персонажи «зрелого некрореализма» предстают на экране по преимуществу в классическом облике «золотого века» 30—50-х годов, в мифологизированных амплуа разведчиков, летчиков-героев, матросов или ударников производства. Аномалия и норма оказываются взаимосвязаны: гомосексуализм — оборотная сторона повышенной маскулинности, идиотизм доводит до абсурда героический пафос, а презрение к смерти естественно следует из коллективной имперской этики.

Все есть материя и все есть тлен. Взрастившее некрореализм тоталитарное сознание или — воспользуемся модным словом — тоталитарный менталитет программно бестелесны. Коллективная душа лишена индивидуальной физиологии — в противном случае компрометируется сама общность общей идеи. «Ежедневная дефекализация,— пишет Милан Кундера в «Невыносимой легкости бытия»,— это ежедневное доказательство неприемлемости творения. Или — или: или говно приемлемо (в таком случае не запирайтесь в уборной!), или мы созданы неприемлемым образом. Из этого следует, что эстетический идеал безусловного согласия с бытием — это мир, в котором говно отрицается и все ведут себя так, будто его не существует»[3].

Плоть антитоталитарна, а гуманизм (то есть «человечность») материален и телесен. Освобождающееся общество реабилитирует не только «Зияющие высоты», но и «Секс в жизни мужчины». Еретический вопрос Кундеры «какает ли Всевышний?» и попытка Сергея Соловьева заглянуть в унитаз Вождя народов — знаки одной и той же иконоборческой тенденции. В этом смысле некрореализм, безусловно, гуманистичен, ибо, как справедливо заметили американские коллеги, в его интерпретации «тела не принадлежат ни государству, ни военным силам, ни общественному авторитету. Мы принадлежим жукам, плесени и своим ближним трупам. По мере того как некрореализм принимает неприемлемое существование живой смерти, некросубъект обретает частичку мазохистской свободы»[4].

Данте не был некрореалистом, ибо занимался посмертным воздаянием души. Далеким предтечей нынешних мочебуйцев выглядит Леонардо, в порыве возрожденческого универсализма посягнувший на неприкосновенность плоти. Отношение к смерти, трупу, загробному миру менялось на всем протяжении человеческой истории. В представлениях древних душа, покинув тело, приобщалась к космосу. Средневековье относилось к смерти как к неизбежному продолжению жизни. Лишь в XVII веке близость живых и мертвых, прежде не внушавшая сомнений, оказалась нестерпимой. Кладбища удаляются за городскую черту, а вид мертвеца внушает отвращение[5].

В советском сознании страх индивидуального конца долгое время мистифицировался категорией «социального бессмертия». Десятилетиями герои нашего экрана гибли с гордой улыбкой на лице и осмысленным монологом на устах. Гибли ради общего дела, не обременяя зрителей излишними подробностями. Даже самый отчаянный натурализм 80-х, будь то корчи раненого Ханина в «Лапшине» или предсмертная икота в «Иди и смотри», всего лишь противопоставлял физиологию идеологии, предъявляя благостному официозу кровавый счет человечности.

Гуманизм некрореалистов совершенно иного свойства. Пафос чужд им изначально. Смерть настолько идиотична, что в конце концов просто смешна. При всей своей эпатирующей внешности некрофильмы ни в коем случае не натуралистичны. Более того — некрореализм начинается там, где кончается настоящая боль. Этого не понял Игорь Безруков, снявший на ЛСДФ «Эутаназию» — полуигровое-полудокументальное исследование самоубийств. Когда прозекторский нож с душераздирающим хрустом вспарывает настоящее тело, ироническая дистанция стремительно сокращается. Ибо одно дело мазать зомбигримом друзей и знакомых и совсем другое — играть с непридуманной смертью. Не получается, и все тут.

Конечно, показывай некрореалисты натуральных мертвецов, массовый зритель бесился бы меньше. Раздражает не смерть, а невсамделишность смерти, ибо акт непосредственного умирания или насилия всякий раз

[3] Kundera M. The Unbearable Lightness Of Being. Pezennial Library. 1987. P. 248.

[4] Доклад Э. Берри и А. Миллер-Погачар «От деконструкции до декомпозиции: советский некрореализм в свете западных теорий постмодерна» прочитан на семинаре «Неизвестное советское кино» в ноябре 1990 года.

[5] См.: Гуревич А. Смерть как проблема исторической антропологии.— В сб.: «Одиссей-1989». М., 1989, с. 118—119.

помещается некроэстетикой в многократные кавычки. Так, первая сцена «Весны» живописует возню двух кретинов на железнодорожном полотне. Третий наблюдает из кустов. Приближается поезд. Страшная развязка неминуема, однако электричка проносится по соседней ветке... Испуг на лице наблюдателя сменяется постепенно дебильным умилением. И вот тут-то появляется еще один поезд...

Сознательно или несознательно откликается в этом эпизоде классическая схема гэга Бестера Китона, судить не берусь. Важнее, что катастрофа решена как комическое отклонение, «единица смеха», и за этим провокационным маневром теряется сам объект насилия. В «Санитарах-оборотнях» отчетливо видно: удары, адресованные жертве, достаются пустому мешку. В «Рыцарях поднебесья» статично снятая сцена самоликвидации диверсантов перебивается монтажным наплывом. Ясно, что следующий затем взрыв безвреден. Вообще же, как правило, некроперсонажи обставляют свой уход кучей нелепых технических выдумок. В «Весне» самоубийство осуществляется при помощи сложной подвесной системы — перерезав веревку, безымянный смельчак втыкается лбом в дерево, в «Мочебуйцах-труполовах» герой накладывает на себя руки, переоборудовав мусорный бак в некое подобие гильотины и газовой камеры одновременно. В «Вепрях суицида» орудиями пытки и убийства становятся поочередно выгребная яма, кипяток и вилы, заряженные в самодельную катапульту...

Бутафория и макияж делают свое дело. Зритель остается в полной уверенности, что ему показали пакость и жуть. Да еще небрежно снятые. Да еще с претензией... По существу же зрителю не показали ничего, кроме лютого маразма и шутовского междусобойчика. Так и получается: нас дурачат, а нам страшно. Нас смешат, а мы злимся. Видимо, потому, что, вовремя не посмотрев «Челюсти» и «Ребенка Розмари», бояться мы научились раньше, чем думать. А верить — раньше, чем смеяться.

Иначе и быть не может. Вынесенное в эпиграф пророчество Леонардо адресовано тем, кто ежегодно сменяет плоть. Наша идеология пережила метаморфозы нескольких поколений. Длинные общественные зимы сменялись короткими межсезоньями. Робкая «Весна» 1947 года среди послевоенных морозов всего лишь призывала пень мечтать о березке. Первая оттепель по-хозяйски обживала новостройки Заречной улицы. Нынешняя — шагнула за ограду кладбища и за порог покойницкой.

Значит ли это, что юфитовская «Весна» хуже александровской или хуциевской? Думаю, не хуже. И не лучше. Но надеюсь, что продлится наша оттепель дольше.

Михаил Ямпольский

Смерть в кино

«Круг второй» — возможно, лучший игровой фильм Александра Сокурова. Он завершает большой период творчества ленинградского режиссера и, будем надеяться, открывает новый его этап. Фильм целиком посвящен проблематике смерти, что делает его по-своему уникальным произведением отечественного кинематографа, традиционно равнодушного к метафизическим вопросам — за исключением, разумеется, творчества Тарковского. Тематика смерти присутствует во всех игровых полнометражных фильмах Сокурова от «Одинокого голоса человека» до «Спаси и сохрани», но в «Круге втором» она полностью подчиняет себе все экранное пространство и воплощается с необыкновенной эмоциональной силой.

В своих сюжетных параметрах фильм исключительно прост, он рассказывает историю молодого человека (чья фамилия — Малянов — отсылает нас к герою «Дней затмения»), приезжающего к больному отцу, но, увы, слишком поздно. Отец уже умер. Герою не остается ничего иного, как похоронить его. Фильм и описывает процесс похорон отца, и делает это с аскетической прямотой и почти документальным вниманием к деталям. «Круг второй», в отличие от некоторых предыдущих фильмов Сокурова, совершенно лишен сложных культурных подтекстов, цитат, взывающего к расшифровкам символизма. Его сюжет прост до скудости, линеен и кажется самоочевидным. Любой, самый «неподготовленный» зритель в состоянии прочитать сокуровский фильм, ощутить весь ужас смерти, почувствовать кошмар последнего пути человека в нашем бесчеловечном обществе, понять, что детально описанный процесс «советских» похорон — не что иное, как осуждение нашей *жизни*, извратившей нормы существования вплоть до самой смерти.

Все это настолько самоочевидно и выражено Сокуровым с таким трагизмом и силой, что каждый из увидевших фильм поймет и прочувствует его без посредника. Однако специального критического комментария требует контекст, неизменно возникающий за рамками фильма.

1. «Люди, которые знают, как надо умирать»

Значение «Круга второго» для нашего искусства в том, что это первый советский фильм о смерти не как о развязке некой сценарной истории, не как об эпизоде драматургической сценарной конструкции, а о смерти в ее метафизическом измерении. Одним фактом своего появления он ставит непривычный для нас вопрос: что такое смерть в кинематографе?

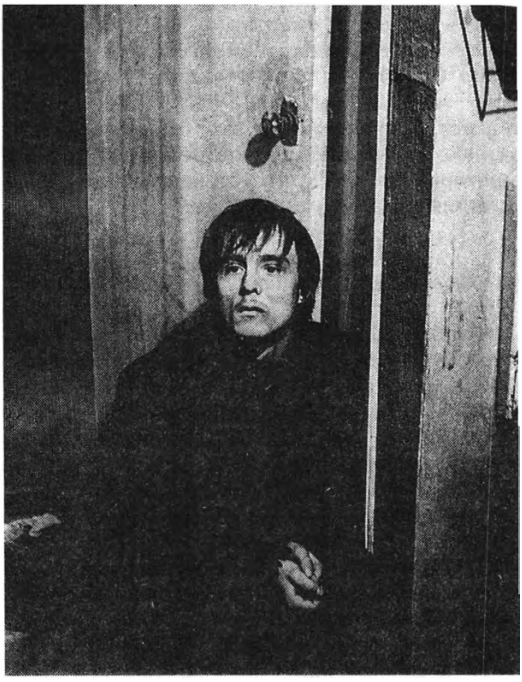
Кинематограф отличается от иных искусств невероятным тиражированием эпизодов смерти (театр в этом смысле не идет с ним ни в какое сравнение). Одно из лучших объяснений этого явления дал Зигмунд Фрейд в работе 1915 года «Размышления о войне и смерти». Фрейд отнес его к литературе и театру, но дальнейшая эволюция культуры показала, что его «размышления» в наибольшей степени применимы именно в кино. Фрейд исходит из того, что искусство позволяет зрителю через идентификацию с вымышленным героем пережить смерть фиктивно и остаться в живых: «В области вымысла мы обнаруживаем ту множественность жизней, о которой мы мечтаем. Мы умираем в лице придуманного героя, но все же переживаем его и оказываемся готовыми умереть со следующим героем в точно такой же безопасности»[1].

«Круг второй»
Автор сценария Ю. Арабов. Режиссер А. Сокуров. Оператор А. Буров. Художник В. Соловьев. Звукооператор В. Персов. «Ленфильм». 1990.

[1] Freud S. Character And Culture. N. Y. 1963, p. 124.

Именно поэтому чем большее нагромождение смертей предлагает нам кино, тем в большей мере мы утверждаем наше бессмертие. Но это фиктивное преодоление смерти через ее зрелище предполагает некоторые условия, которым кино обыкновенно неукоснительно следует.

Фрейд отмечал, например, что мы привыкли подчеркивать случайный характер смерти — «от несчастного случая, инфекции, преклонного возраста; таким образом мы обнаруживаем нашу склонность трансформировать значение смерти, представляя ее не как необходимость, но как случайность»[2]. Случайный характер смерти в кино еще более очевиден, чем в нашем повседневном сознании. Чаще всего здесь умирают от несчастного случая, катастрофы, пули врага, в бою. Смерть в 9 случаях из 10 настигает молодого человека в расцвете сил и наступает мгновенно. Тем самым культура удаляет из сферы сознания «работу смерти», «процесс умирания» и усиливает ее фиктивно-случайный характер. Фрейд заметил, что в искусстве мы видим людей, «которые знают, как надо умирать». И это знание как раз и предполагает мгновенность и случайность.



«Круг второй». В главной роли — Петр Александров. Фото Т. Скибы

Второе свойство экранной смерти следующее: мы видим момент смерти — падающее тело героя, сраженного пулей, но не видим трупа. Он исчезает из фильма с помощью какой-то магии. Смерть в кино не производит трупа, что еще больше подчеркивает ее магически-символический характер. Никому и в голову не приходит спросить себя, куда, собственно, деваются те горы трупов, которые производит кинематограф.

Императив демонстрации момента смерти и сокрытия трупа связан с функцией зрения в нашем контакте со смертью. С одной стороны, современный человек пытается изгнать смерть из своего сознания. С этим связана вся эволюция современной ритуализации процесса умирания и похорон. Умирающий все более активно скрывается от семьи в больницу, где ему предоставляют умирать в одиночестве, в окружении профессионалов смерти — врачей (в «Круге втором» врач говорит Малянову: «В больницу надо было засунуть, тогда было бы все проще...»). Похороны становятся все более быстрыми и формальными. Очевидна тенденция скрыть смерть, удалить ее из поля нашего зрения. С другой стороны, сильна тенденция эксгибировать смерть, сделать ее непременным мотивом современных зрелищ. Эта противоречивая тенденция сокрытия-экспонирования как раз и связана с функцией зрения. Дело в том, что человек не может непосредственно испытать смерть, он может постичь ее только в качестве *зрителя* смерти другого. Но это функционирование в качестве зрителя и позволяет *пережить* смерть, превратить ее в фикцию, как было сказано выше. Вот почему *сокрытие смерти происходит в современной культуре именно в формах зрелища смерти.*

Созерцание трупа не входит в этот ритуал обеспечения собственного бессмертия, скорее наоборот, оно разрушает иллюзию фиктивности смерти, утверждая необратимость последней. Именно с трупом, который инертен, неподвижен, являет триумф необратимого конца, и связан ужас современной культуры, современного человека. Вот почему сегодняшние зрелища охотно экспонируют момент случайной смерти и прячут покойников.

В контексте сказанного становится очевидным радикальное отличие «Круга второ-

[2] Ibid., p. 122.

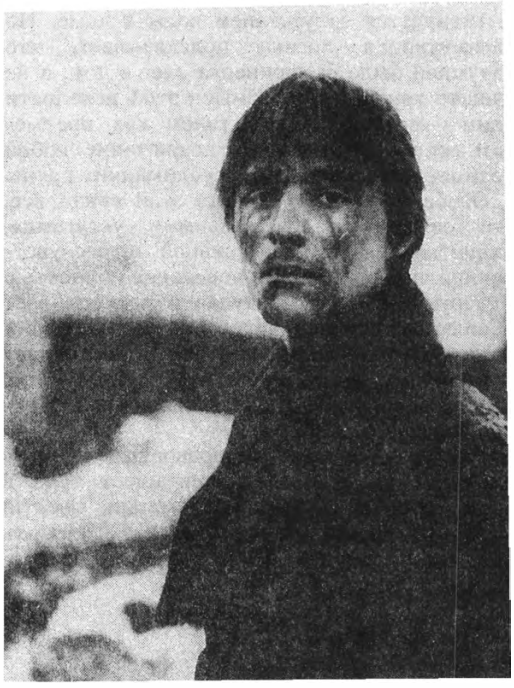
го» от изображения смерти, кодифицированного мировым кинематографом. Сокуров элиминирует как раз момент смерти, оставляя нас один на один с ее результатом — телом умершего. Тем самым разрушается основной магический механизм культуры — утверждение бессмертия через зрение. *Режиссер сталкивает нас не с фиктивным преодолением смерти, но со смертью как таковой.*

2. Ритуал

Самое элементарное отличие живого тела от мертвого заключается в том, что живое тело обладает интенциональностью, оно открыто миру и взаимодействует с ним. Мертвое тело превращается в вещь, в объект. И хотя объект тоже может обладать интенциональностью и по-своему быть обращенным к живому, живые инстинктивно исключают эту интенциональность трупа, то пугающее силовое поле, которое он обращает к живущим. Живые способствуют смерти в той мере, в какой они стремятся подчеркнуть пассивность, внешность трупа, превратить его в инертный предмет. Но эта символическая процедура убиения мертвого, его опредмечивания, его исключения из мира, сопровождается иной процедурой, которую можно определить как *превращение мертвеца в знак*. Этот процесс разобран Жоржем Батаем на примере жертвоприношения. Батай отмечает, что убитое животное превращается в «вещь», о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что тело этого животного может быть съедено. Однако все меняется, как только убиение животного становится *жертвоприношением*. «Когда приносимое в жертву животное входит в круг, где его убьет священник, оно переходит из мира вещей, закрытых для человека, для которого они являются ничем, которые он знает извне, в интимный мир, который имманентен ему и знаком ему как женщина в любовном акте»[3].

Иными словами, тело убитого животного перестает быть вещью и становится знаком, и именно в качестве знака оно и входит внутрь человека. Можно сказать, что жертвоприношение преобразует интенциональность трупа в его знаковость. Жертвоприношение является лишь наиболее выразительным случаем ритуала, которому подвергается покойник. Наиболее выразительным потому, что именно жертвоприношение Иисуса превратило его в Бога — в тело как некий сверхзнак, источник всех иных значений.

Превращение тела-вещи в тело-знак — функция всего ритуала смерти, особенно церковного. Большое значение в этом ритуале имеет и присутствие близких при последнем вздохе, который как бы передается им в качестве некой мистической пневмы-духа. Но и весь ритуал похорон и особенно траура выполняет ту же функцию иллюзорного восстановления жизни в ее знаковой форме. Батай, например, указывает, что сопровождающие похороны слезы близких как раз являются «выражением острого сознания



«Круг второй».
Фото Т. Скибы

общей жизни, схваченной в ее интимности»[4]. Слезы отмечают момент смерти как расставания, как разрыва «длительности». Но именно этот разрыв привычного, растворенного в движении времени существования вещей выявляет существо жизни в момент остановки, перерыва, в момент появления Знака, который рождается через разрушение длительности, через остановку существования. Подобным же образом действуют и иные компоненты похоронного ритуала. Жизнь останавливается ими, чтобы открыться во

[3] Bataile e G. Theörie de la religion. P., 1989, p. 59.

[4] Ibid., p. 65.

всей своей смысловой глубине, чтобы возродиться в знаковой ипостаси.

Но именно этого превращения тела в Знак и не происходит в «Круге втором». Отец умирает в полном одиночестве. Ни одной слезы не роняет сын у его одра. Представленная же в фильме ритуальность работает совершенно в противоположном ее обычным целям режиме. Например, обмывание трупа как ритуальная подготовка к новой жизни, к воскрешению в качестве Знака (вообще *очищенного* от телесности) вырождается в дикую манипуляцию с телом, которое выволакивается во двор на снег. Эта процедура мотивируется отсутствием воды в доме. Но элементарная логика подсказывает, что разумней было бы принести снег в дом, а не тащить труп во двор. Смысл этой нелепости один — манипуляция с телом как предметом, вещью, сознательное исключение любой возможности знаковой сублимации трупа.

Особенно показательно в этой связи все, что связано с «ритуальными услугами», олицетворяемыми агрессивной и бесчувственной чиновницей, чье поведение полностью инвертирует смысл ритуала и подчеркивает абсолютно вещный характер трупа. Чиновница как будто специально нагромождает кощунственные манипуляции с телом, как с вещью: труп таскают, перекладывают, переворачивают и так далее.

Ритуал в фильме не превращает тело в знак, но окончательно превращает тело в вещь. Он служит не сублимации смерти, но омертвлению. Он не позволяет пережить смерть как переход в вечность.

3. Зрение и слепота

Тело отца у Сокурова — вещь. И она занимает место среди прочих вещей. Квартира, в которой происходит действие, казалось бы, пуста, в ней царит нищета советского быта. Но эта пустота заполнена предметами — убогой мебелью, посудой, каким-то грязным тряпьем. Эти предметы в своем убожестве также мертвы, они отчуждены от создавшего их труда как чего-то человеческого, одухотворяющего. Они изношены до предела. Это мир безжизненных, умерших вещей, поглощающих труп.

Выше уже шла речь об особой функции зрения в отношении человека к смерти, на превращение ее в зрелище конца Другого. Пластическая структура фильма такова, что зрение здесь как бы подавлено, вытеснено. Вещи не просто поглощают тело, они загораживают его, не дают увидеть. В самом начале фильма, когда Малянов обнаруживает мертвого отца, его лицо заслонено от зрителя столом, уставленным грязной посудой. Пустая бутылка из-под кефира, сковорода заслоняют зрелище тела. Труп отца отгорожен от зрителя то спинкой кровати, то створкой двери. И даже тогда, когда ничто не мешает его видеть, камера занимает какую-то неудобную, «далекую» точку зрения, как, например, в сцене гротескного обмывания на снегу.

Режиссер как будто не дает нам стать зрителями в том смысле, в каком это слово предполагает комфорт стороннего созерцания. Предъявление трупа в фильме подчиняется совершенно особым принципам.

Дело в том, что живое тело на экране, как правило, стремится выйти на первый план, оно как бы организует для себя свободное пространство самореализации. И даже в тех случаях, когда в фильме господствуют планы, снятые через створки дверей или окон, эти планы «подсматривания» строятся так, чтобы создать иллюзию полноты пространства,— *там*, в иной комнате, пространства, представленного нам «синекдохически». Это присутствие «части вместо целого» порой создает иллюзию особой пространственной широты по ту сторону препятствия. Иначе у Сокурова. Пространственное сжатие совершается здесь не нейтральными «кулисами», а предметами, поглощающими тело и удушающими объем.

Тело нуждается в пространстве по нескольким причинам. Во-первых, потому что в кино оно предстает как зрелище, а следовательно, нуждается в объеме для своей наиболее полной репрезентации.

Во-вторых, живое тело нуждается в совершенно особом, автономном объеме существования. Мерло-Понти приводит выразительное наблюдение: «Если моя рука лежит на столе, мне никогда не придет в голову сказать, что она лежит *рядом* с пепельницей, подобно тому как пепельница лежит рядом с телефоном. Контур моего тела — это граница, которую не пересекают обычные пространственные отношения. Дело в том, что его части располагаются по отношению друг к другу особым способом: они не развернуты одна рядом с другой, но заключены одна в другую»[5]. Рука не соотносится с пепельницей на столе, но только с *объемом* того тела, которому принадлежит. Она существует как бы в капсулированном пространстве собственного тела.

[5] Merleau-Ponti M. Phenomenologie de la perception., P., 1981, p. 114.

Сокурову удается организовать пространство репрезентации тела таким образом, что оно представлено именно своими частями среди прочих вещей. Нога отца лежит рядом со стулом. Тело лишено объема, необходимого зрению, тем самым оно размывается на отдельные части, которые выпадают из автономного репрезентативного пространства. Создание такого пространства опирается в фильме на целый ряд приемов, главный из которых своеобразная организация ракурсов и выбор оптики, позволяющие как бы склеивать объекты между собой. Показательна, например, сцена, в которой мы видим спящего Малянова, чья щека как будто покоится на столе среди склянок и грязи. Когда же голова героя неожиданно сдвигается, мы понимаем, что он лежит на кровати, расположенной за столом. Когда Малянов встает, за ним возникает голова отца, лежащего в той же позе. Живой, мертвец и предметы таким образом как бы склеиваются друг с другом, «выдавливая» разделяющее их пространство. «Круг второй» — фильм вытесненного зрения, в том смысле, в каком зрение предполагает зрелище. Разрушение зрелища — результат исчезновения контура, отделяющего тело от вещи. Перед нами *фильм с зонами слепоты.*

4. Касание

Растворение тела среди вещей и уничтожение его контура как границы вводят в фильм фундаментальный для его поэтики момент, который я бы определил как *тактильность.* Зрелищность тела заменена здесь касанием. Действительно, мы очень мало видим весь труп отца, но зато постоянно присутствуем при разнообразных манипуляциях с ним, при процедурах касания. Поэтому такое большое место в фильме занимают, например, эпизод одевания отца или сцена, где Малянов кладет ему на грудь пузырь со льдом. Но может быть, одна из важнейших сцен в фильме расположена в начале, когда сын подходит к телу отца и производит над ним какие-то невидимые нам операции, невидимые потому, что труп «спрятан» под нижним обрезом кадра. Нам предлагают по существу процедуру чистого касания, явленного на первом плане и разворачивающегося в режиме зрительской слепоты.

Созерцание покойника и прикосновение к нему — акты принципиально различного содержания. Зрение обыкновенно дает нам видимое как чужое. Человек никогда не может увидеть собственного лица. И даже когда оно предстает его взору в зеркале, оно является лицом другого. Иное дело касание. Тактильные ощущения имеют совершенно особый характер. Когда человек касается, например, стола, стол как бы одновременно касается человека. В силу этого человек в акте касания выступает и как субъект (тот, кто трогает), и как объект (тот, кого трогают), как он сам и как другой для себя (объект)[6]. Одновременно мир вещей в осязании также выступает как объект и субъект. Стол, касаясь руки, превращается в субъект, перестает быть только вещью.

Эти соображения важны, чтобы понять тот традиционный ужас перед прикосновением к покойнику, который обыкновенно испытывают люди. Известно, что созерцание покойника гораздо менее травматично, чем прикосновение к нему. Ведь, дотрагиваясь до трупа, ты позволяешь ему *дотронуться до себя.* Покойник через тактильность, с одной стороны, обнаруживает свою инертность, неподвижность, смертность, а с другой стороны, вдруг касается тебя, как бы изнутри своего бездонного небытия, из своей ужасающей предметности протягивает тебе руку.

Ничего этого, конечно, нет в чистом зрелище, где зрение одновременно и не дает мертвому телу предстать до конца мертвым (холодным, одеревеневшим, вещным), и не позволяет ему в акте касания ожить из глубины своего отсутствия.

Тактильность, как никакое иное чувство, омертвляет человека, дотрагивающегося до мертвого тела, вводит в контакт с ним и позволяет испытать пугающее чувство своей близости мертвецу. Тактильность есть самый сильный способ ввести мертвеца внутрь своего я. В этом смысле она противоположна уютному «поглощению» мертвеца как знака.

Эффект тактильности, достигаемый «Кругом вторым», помимо блокировки зрения создается также чрезвычайно тщательной пластической, свето-теневой и звуковой проработкой всех фактур в фильме. Фактуры в «Круге втором» обладают такой степенью присутствия, что в контексте зон слепоты порождают почти физиологический эффект зрительского прикосновения к телу.

Нужно в этой связи отметить еще один существенный момент. Тело отца в большинстве случаев демонстрируется покрытым тканью. Эта ткань ложится на тело, обтекает его, касается. Ее внешний рисунок —

[6] Этими соображениями я обязан философу Валерию Подороге.

рисунок тактильности, потому что именно через форму складок (след касания) мы восстанавливаем форму скрытого тканью тела. Ткань выступает в силу этого зрительной метафорой тактильности, чье присутствие необычно сильно. Ткань, лепящая контуры мертвого тела, как ничто иное выражает его вещное присутствие, его предъявленность касанию. Его готовность войти в живого и слиться с ним: ужас смерти.

5. Симулякр

Но что такое это мертвое тело, вокруг которого хлопочет Малянов? Человек ли это? В некотором смысле — безусловно да. Это тело человека, оно сохраняет его анатомию, его черты лица. И все же — это не человек, если считать жизнь основным признаком человеческого. Безжизненное тело — это лишь вещная форма человека, если можно так выразиться, его материальная имитация — симулякр.

Симулякр — это тоже своего рода знак, в данном случае инертный, вещный знак человека. Но в отличие от того знака, в который превращается тело в жертвоприношении, он не может быть интериоризирован, поглощен внутрь. Это особый знак, он — результат имитации природного, естественного, который, по выражению Жана Бодрийара, не знает «ни систем различительных оппозиций, ни моделей с их серийной и комбинаторной диффракцией»[7]. Поэтому это знак, который не может быть введен в сферу языка, усвоен, высказан. Он не относится к области символического и экспрессивного. Он весь располагается в сфере микроразличий. Симулякр мертвого тела имеет значение лишь в той мере, в какой он *похож* на живое тело и *отличен* от него. Он весь существует в сфере сходства-различия.

Тело современного человека все чаще выступает именно как симулякр, имитация самого тела — отсюда женский грим, *имитирующий естественность*, культ загара и спортивной комплекции, призванных имитировать здоровье и молодость. Гигантской сферой симулякров становятся реклама и кинематограф.

Покойник превращается в симулякр живого именно в контексте этих общих для нашей цивилизации тенденций. Особенно очевидно это на примере бальзамирования и гримирования трупа. Мертвое тело для традиционной культуры не является симулякром живого, оно выступает по отношению к живому именно как «отдельное и самостоятельное». После того как романтики открыли «красоту смерти», гримирование покойника стало способом скрыть следы агонии и придать телу красоту смерти. Как отмечал Филипп Ариес, «речь шла о фиксации образа смерти: прекрасного трупа, но все же трупа»[8].

Однако в конце XIX века в США появляются совершенно иные процедуры подготовки трупа к похоронам, прежде всего — массовое бальзамирование, имеющее в основном косметический характер (не дать трупу обнаружить в теле следы смерти) и гримирование под живого. Отныне труп причесывают, покрывают румянами, ему подкрашивают губы и так далее. Речь больше не идет о придании идеализирующего различия с живым, о фиксации образа смерти. «Цель погребального туалета отныне — маскировать признаки смерти и сохранять в теле привычные и радующие признаки жизни»[9].

Труп становится симулякром потому, что теперь он подражает живым, имитирует их. Он перестает в силу этого быть «отдельным и самостоятельным» и превращается в копию. В каком-то смысле театр и кино ответственны за эту тенденцию. Поскольку покойники на экране обычно «исполняются» живыми актерами, то они и предстают как модели жизнерадостной имитации. Если в кино живой актер «играет» покойника, то в жизни покойник начинает «играть» живого. Отсюда — очевидная театральность сегодняшних мертвецов.

В «Круге втором» есть два эпизода, строящихся вокруг проблематики симулякра. Первый — это бальзамирование и гримирование трупа, разложенного бальзаматорами прямо на полу. В бальзамировании тело вскрывается и имитация жизни как бы вводится в его нутро. В гримировании театр-жизнь накладывается на покров, кожу. Этот эпизод должен соотноситься с появлением представительницы бюро похоронных услуг, с ее густым гримом, подчеркивающим театральность живого тела, его статус симулякра. Баба из ритуального бюро выступает как ходячая модель идеального облика покойника.

[7] Baudrillard J. L'change symbolique et la mort., P. 1976, p. 136.

[8] Aries Ph. Essais sur l'historie de la mort en Occident du Moyen Age a nos jours. P., 1977, p. 196.

[9] Ibid., p. 196.

Вся эта процедура изготовления симулякра выглядит особенно дикой в атмосфере всеобщего омертвения, царящей в квартире маляновского отца. Она вступает в кричащий контраст с омертвляющей функцией гротескного ритуала. Особенно существенно также и то, что процедура эта, традиционно происходящая без свидетелей (это ее сокрытие необходимо для сохранения «театральной иллюзии»), в данном случае — по небрежению бальзаматоров — видна сквозь створку приоткрытой двери. Мы видим, как люди, накладывающие на лицо отца «макияж», постоянно переступают через покойника. И этот бег через «препятствие» способствует окончательному разрушению всего смысла осуществляемой процедуры. Симулякр разоблачает свою искусственность, а придание трупу примет жизни только еще больше подчеркивает отчуждение тела отца от мира живых.

Превращенный в симулякр труп в силу самой особой природы этого знака не может быть «введен внутрь», сублимирован и изжит в символическом, в языке (не случайна и почти полная афазия сына). Он становится объектом чисто внешнего, театрального, поверхностного чтения. Не превращаясь в живого, он лишается и признаков смерти. Он не может быть до конца прочитан ни как живой, ни как труп, но только как имитация: чужое.

Показательно и то, что бальзамировщики приводят с собой подростка, активно им помогающего. Ребенок, знакомый со смертью, возникает и в поликлинике, где Малянов получает свидетельство о смерти отца. Роль детей в этих эпизодах амбивалентна. Прежде всего она подчеркивает ужасающе игровой характер смерти. Тело-симулякр предстает своего рода макабрической игрушкой, куклой.

Но значение детей в «Круге втором» шире. В известной работе Джефри Горера «Порнография смерти» отмечалось, что в XX веке превращение смерти в табу сопровождалось снятием табу со сферы секса[10]. Раньше ребенок не знал, откуда берутся дети, но зато был допущен до похоронного ритуала. Сегодня все происходит наоборот. Ранняя инициация таинства любви сопровождается полнейшим невежеством относительно смерти, которая превращается в своего рода новую «порнографию». Появление ребенка возле бальзамируемого покойника не столько знаменует конец этого запрета, сколько преображение трупа, который перестает быть причастным смерти, воистину становясь таким же «окультуренным» зрелищем, как порнография, в которой голые тела также уже не являются подлинно физиологическими телами, но симулякрами, имитирующими любовь.

Второй эпизод — один из самых сильных в фильме. Это сцена, где сын внимательно всматривается в лицо покойника, как бы стараясь понять, действительно ли перед ним некто, бывший его отцом. Он даже в начале сцены открывает пальцем глаза мертвеца, как будто проверяя его на подлинность. Во время съемок Сокуров придавал огромное значение точнейшему натурализму имитации. Тело отца было изготовлено по его заказу как пугающе натуралистическая копия трупа. Однако с лицом он пошел еще дальше, снимая в качестве лица покойного голограмму загримированного лица сына. Лицо самого молодого Малянова также представлено в виде густо загримированной копии — голограммы. В результате режиссер добился почти лабиринтного наслоения симулякров. Неподвижность фотографии получает объем в голограмме и микродвижениях камеры, густой грим мертвеца (знаковая противоположность косметическому «гриму живого» у бальзаматоров) усиливает этот эффект. Но самое существенное, что во всех омертвляющих стратегиях действительно имитируется, копируется лицо живого — сына и героя фильма.

Отец в смерти становится подлинным симулякром живого именно там, где он явлен во всей полноте признаков тления и небытия. Сын, живой, явлен как копия мертвеца. Отсюда и такое поразительное впечатление этого эпизода, который в полной мере использует имитационные, репродуктивные возможности кино, но совершенно нарушая принятые в нем нормы. Не живой актер играет здесь мертвеца, но мертвое изображение живого актера. К тому же эпизод строится так, что мертвец по существу играет живого (сына), без всяких уловок театральности, а как бы из непроницаемой бездны своей смерти.

Таким образом симулякр в первом эпизоде превращает мертвеца в куклу, изображающую живого, и тем самым его отчуждает, в то время как во втором эпизоде он обеспечивает идентификацию покойника с живым. И вся эта «игра» отчуждения и идентификации происходит именно на основе механизма «сходства-различия», через сложную стратегию имитации. Ее эффект не может быть выражен, он относится к той сфере пережива-

[10] Gorer G. The Pornography of Death.— In: Idem. Death, Crieth and Mourning. N. Y., 1963.

ния смерти, когда она входит внутрь не в качестве знака, но в качестве холодной и пугающей субстанции, в качестве телесной оболочки симулякра.

6. След

Гримирование и бальзамирование призваны уничтожить на теле следы смерти, закамуфлировать процесс умирания. Мишель Фуко показал, что фундаментальным сдвигом в отношении к человеческому организму было открытие болезни как работы смерти, оставляющей свои следы в живом теле. След на теле в силу этого превращается в «симптом смерти», который отсылает к процессу, хронологии, «синтагме умирания» и одновременно открывает наблюдающему глазу *знание о смерти*. «Смерть таким образом оказывается множественной и растянутой во времени; она не является тем абсолютным и особым моментом, по отношению к которому времена останавливаются, чтобы обратиться вспять, она, как и болезнь, обладает неким кишащим присутствием, которое аналитик может распределить в пространстве и времени...» — писал Фуко[11].

Это наблюдение важно для кинематографа, оно объясняет смысл характерного для него триумфа мгновенной смерти. Кино восстанавливает смерть в качестве «абсолютного и особого момента», в качестве границы, через которую не может перейти человеческое знание. Единственный допустимый в кинематографе след смерти — это рана, но никогда не трупные пятна на теле — симптомы. Рана — это знак мгновения, разрыва. Она отсылает к внешней (случайной) причине и тем самым отменяет работу смерти, протекающую в самом организме, как работу разложения, распада жизненных связей. Разложение, производимое смертью, и есть, согласно Фуко, *аналитическая* работа, родственная достижению знания. Постижение смерти в анализе поэтому изоморфно самой ее деструктивной деятельности. Вот почему Фуко пишет о взгляде аналитика, как о «взгляде глаза, видевшего смерть. Большом белом глазе, распутывающем жизнь»[12].

Рана не оставляет места для анализа, она элиминирует *знание* о смерти, тем самым отвечая общим задачам кинематографа.

Кроме того рана вскрывает тело, обнаруживая, по мнению Жоржа Диди-Юбермана, в нем *плоть*: нечто знаковое, символическое. Вот почему так важны раны-стигматы на распятом теле Христа: они являются «прорывом в мире имитации, открытием плоти, осуществленном в оболочке телесной массы»[13]. Можно сказать, что изображение мертвого тела — симулякр, целостность которого нарушается раной. Рана как бы подрывает имитационно-пустой статус симулякра, превращаясь в *симптом*, но не в симптом смерти, как трупное пятно, а — плоти. Она — симптом транссубстанции, превращения тела в знак.

На телах в «Круге втором» нет ран, но есть именно следы работы смерти — пятна. Они в равной мере видны и на покойнике, и на лице сына, который как бы заражается небытием, несет его в себе, обнаруживает на коже. В этом смысле он является двойником отца с его пролежнями и почернениями. Бальзамация и «макияж» скрывают их. В результате тело становится симулякром, оно скрывает свою сущность, перекрывает пути к познанию смерти и тем подготавливается к кремации. Чрезвычайно существенно, что Сокуров не показывает крематория. Покойник просто уплывает в гробе во вьюжную ночь.

Зато символическая кремация возникает в самом конце фильма, когда Малянов сжигает в каком-то адском пылающем баке постельное белье отца. Существенно то, что режиссер показывает нам это белье и его подготовку к «кремации». Это простыни, похожие на отпавшую кожу, покрытую страшными чернотами, как будто на них проступили трупные пятна.

Я уже говорил о роли тканей как знаков касания. Но в этом финальном эпизоде ткань выступает еще и как носитель следа. Именно на ней отпечаталась смерть, украденная бальзаматорами у тела.

Это пятно на ткани отсылает нас к тканям христианской традиции — плату Вероники и особенно туринской плащанице, якобы несущей отпечаток, *след* мертвого Христа. Туринская плащаница — предмет беспрестанных исследований, стремящихся соотнести бесформенные пятна на ней с расположением стигматов.

След на простынях в «Круге втором» — это единственное дошедшее до конца фильма свидетельство работы смерти, которую нам не довелось увидеть, которую обнаруживает

[11] Foucault M. Naissance de la clinique, P., 1988, p. 144.

[12] Ibid., p. 147.

[13] Didi-Huberman G. Devant L'image., P., 1990, p. 222.

сын, опоздавший к постели умирающего отца. Это самый выразительный носитель знания о произошедшей трагедии. И именно поэтому сожжению тканей, а не сожжению тела, уделено особое место в фильме. С тканями исчезают в огне знание, след, смерть в ее деструктивной длительности. Так же, как слезы останавливают длительность жизни, чтобы в разрыве образовался знак, так и пятно на тканях останавливает в знаке-симптоме длительность смерти. Оно отмечает конец, завершение процесса умирания. Сжигание следа — это конец конца.

Но в фильме есть еще один след, требующий соотнесения с пятном — это безделушки, которые сортирует Малянов, извлекая их из непременной для каждого дома «шкатулки» с памятными вещами. Эти пуговицы, лежащие вперемешку с брошью, портсигаром, орденскими колодками — следы жизни, ее убогие вехи, те же сколки, слепки рассеченной знаками длительности существования. Их ничтожно-стандартный характер говорит о ничтожно-стандартном характере жизни маляновского отца. Их убожество особенно очевидно на фоне пятна-симптома, загадочного, страшного. Сопоставление этих следов-знаков говорит о том, что смерть в ее драматической прогрессии значимей стандартного хода жизни. В этом перевертывании традиционных знаков — еще один разрыв Сокурова с кинематографической нормой, противопоставляющей увлекательную напряженность жизни мгновенной смерти. Жизнь в кино — это содержательная история, смерть истории не имеет. В «Круге втором» все наоборот — жизнь не имеет истории, которой наделена смерть.

7. Траур и меланхолия

До сих пор речь шла о теле отца, о самом Малянове упоминалось лишь вскользь, а ведь именно он переживает общение с мертвецом, именно он «герой» фильма, хотя слово «герой» едва ли к нему подходит. Среди персонажей Сокурова, а тем более персонажей советского кино, Малянов из «Круга второго» выделяется своей необычностью. Он возникает как будто из небытия, из вьюги пролога. Он входит в квартиру к умершему отцу и как будто оставляет за ее порогом все человеческие реакции. При виде трупа он не плачет, но проявляет полную растерянность и пассивность, совершеннейшую житейскую неосведомленность (особенно разительную, если вспомнить, что в «Днях затмения» Малянов был *врачом*). Он ничего не знает, ничего не помнит, с трудом реагирует на обращенные к нему слова, едва справляется с ответами. Зато он в чем-то постоянно роется, что-то безрезультатно ищет и своей повадкой напоминает не то ребенка, не то загнанного зверя в норе. Но поведение этого инфантильного зверя странно. Он ведет себя так, как будто смерть вошла в него самого и разорвала в нем жизненные связи. Это поглощение смерти наиболее полно явлено в двух эпизодах — уже разобранной сцене созерцания покойника как симулякра самого героя (когда тот по существу становится двойником трупа) и в сцене в автобусе, где он теряет сознание и как бы переживает символическую кончину. Малянов отличается от прочих героев советского кинематографа тем, что он, по существу,— живой покойник, зомби, звероподобный автомат.

Это странное поведение героя может быть понято благодаря работе Фрейда «Траур и меланхолия». Оба состояния, по Фрейду, возникают в результате потери, чаще всего смерти близкого человека. Потеря близкого не сразу разрушает существующую у человека ориентацию (частью либидональную) на любимое существо. Любовь, как в известной фразе Сталина, побеждает смерть. Нормальный человек реагирует на эту ситуацию фиксацией на потере и борьбой с этой фиксацией, в результате которой наступает освобождение. Борьбу с фиксацией на умершем Фрейд определяет как траур. Его свойство — временное «обеднение мира», потеря интереса к нему. Вся энергетика Я как бы извлекается из мира и направляется на борьбу с фиксацией на утрате близкого человека.

Мир «Круга второго» с его крайней скудостью — это обыденный мир траура. Но рядом с трауром существует «патологическая» его ипостась — меланхолия. В меланхолии освободившееся в результате потери либидо не направляется на иной объект, но погружается внутрь Я, где оно «служит установлению *идентификации* Я с потерянным объектом. Тень объекта падает на Я, которое отныне может оцениваться особой инстанцией как объект, как потерянный объект. Таким образом утрата объекта превратилась в утрату Я»[14].

Если траур приводит к обеднению мира, то меланхолия к обеднению Я. Герой «Круга второго» как раз и ведет себя по законам меланхолии. Его Я или Ты исчезает, сливаясь

[14] Freud S. Metapsychologie. P., 1968, p. 158.

с утраченным объектом, опредмечиваясь, отчуждаясь от себя самого. Место Я постепенно занимает отец, но не тот живой, которого Малянов, вероятно, давно не видел, а мертвец, с которым он явственно идентифицируется. Я становится мертвым телом другого. «Круг второй» — фильм о смерти Я через смерть отца.

Стремление избавиться от «потерянного объекта», от мертвеца в себе вызывает у меланхолика ненависть по отношению к этому мучающему его объекту фиксации. Но ненависть обращается на само Я, с которым этот объект идентифицируется. Начинается процесс разрушения собственного Я,— процесс разложения, деструкции, «аналитическая работа» смерти внутри живого, которая, по наблюдению Фрейда, может кончиться самоубийством.

Иное свойство меланхолии — это нарциссическая регрессия. Если понимать нарциссизм как отказ от внешнего мира и обращенность на самого себя, то меланхолик как раз и переживает нарциссическую фиксацию на своем Я как на внешнем объекте. Нарциссической регрессией могут объясняться животные, инфантильные черты в поведении Малянова, его неспособность к общению с внешним миром.

Фрейд предлагает следующую метафору для описания работы меланхолии. «Меланхолический комплекс ведет себя как открытая рана, притягивающая к себе со всех сторон энергию привязанности [...] и опустошающая Я до полного его обеднения»[15]. Я становится «телом», как будто втягивающим в себя через рану всю либидональную энергию, направленную вовне. Тем самым «отелесненное» Я теряет интенциональность, мертвеет. Рана в данном случае выступает не как отверстие, через которое проникает смерть, но в которое всасывается жизнь. Работа смерти становится аналогичной втягиванию жизни внутрь тела. Жизнь, проникающая сквозь рану, становится смертью.

Все эти процессы, однако, связаны не с реальным телом, а с памятью и протекают в бессознательном, определяемом Фрейдом как «царство следов вещи»[16].

Рана, всасывающая в себя жизнь,— это след потерянного тела — пятно, симптом. Вот почему сожжение ткани и следа в конце фильма как бы знаменует освобождение Малянова, уходящего прочь из мира траура и меланхолии. Но куда?

[15] Ibid., p. 164.
[16] Ibid., p. 171.

8. Круг

Единственный открыто символический элемент фильма — это его название. Со всей очевидностью оно отсылает к Данте. Второй круг — это в действительности первый круг собственно ада, так как первый круг у Данте — это лимб. Второй круг описан в Пятой Песне «Ада», в основном посвященной истории Франчески да Римини, не имеющей никакого отношения к фильму. Но в дантовском описании есть некоторые черты, которые Сокуров воспроизводит, прежде всего это мотив вьюги, снежной бури, встречающей поэта у входа в круг второй:

> В дни холода, густым и длинным строем,
> Так эта буря кружит духов зла [...]
> Так предо мной, стеная, несся круг
> Теней, гонимых вьюгой необорной...

Пылающие в финале фильма гигантские адские огни также, несомненно, относятся к дантовскому слою ассоциаций. Однако значение мотива круга в фильме, возможно, шире. Так в трактате «О божественных именах» из корпуса «Ареопагитик», вероятно, повлиявшем на Данте[17], говорится:

«А относительно души известно, что когда, отвратившись от внешнего мира, она обращается вовнутрь себя самой и сосредоточивает воедино свои духовные силы, то тогда она движется кругообразно»[18]. В таком контексте круг может превратиться в выразительный знак нарциссической интраверсии.

Но круг — это знак ницшевского «Вечного Возвращения». Пьер Клоссовский показал, что Вечное возвращение связано со смертью Бога — «онтологического гаранта» человеческой идентичности. Смерть Бога приводит к потере идентичности Я и открывает возможность для бесконечной цепочки идентификационных подмен, когда Я возвращается в непрерывно обновляющихся обличьях. Вечное возвращение превращается в своего рода неисчерпаемую игру симулякров. По сути дела само появление симулякров, копий, имитаций становится возможным именно в силу смерти Бога, более не обеспечивающего стабильность и иерархичность знака, полноту его смыслового наполнения в мире, лишенном верха и низа, хорошего и дурного, всех тех языковых оппозиций, о которых говорил Бодрийар. Не случайно философ Аллен Вайсс указывает на то, что Вечное

[17] Доброхотов А. Данте Алигьери. М., 1990, с. 105.
[18] Corpus Areopaditicum. О Божественных именах.— В кн.: Общественная мысль: исследования и публикации. Вып. 2. М., 1990, с. 180.

возвращение знаменует собой «мировую афазию»[19], тотальную невозможность языкового самовыражения.

Реализация Вечного Возвращения требует забвения собственного Я. Клоссовский пишет: «Анамнезис совпадает с обнаружением возвращения. [...] Обнаружение Вечного Возвращения неизбежно приводит к последовательной манифестации всех возможных идентичностей»[20].

Но разве не является фрейдовский комплекс меланхолии механизмом реализации ницшевского фантазма? Разве мы не имеем у Фрейда потери идентичности?

«Круг второй» являет нам мир, где Бог умер, где исчез онтологический гарант неповторимой индивидуальности. Это мир, где мертвый отец становится симулякром другого, с которым идентифицируется теряющий Я герой. Это мир, где стираются, сжигаются следы, «мнезические следы вещей» Фрейда и в силу этого включается магический механизм Вечного Возвращения, подмен личин в бесконечном вращении Круга. За Кругом вторым следует Круг третий и так до бесконечности... финальное освобождение героя поэтому не вселяет особого оптимизма.

Нельзя не заметить, что в самом кинематографе в пародийной форме (а Вечное Возвращение задает нам мир как постоянно возобновляющуюся череду пародий) представлена эта ницшевская мифология. Актеры здесь — пораженные забытьем фигуры, постоянно меняющие обличья в рамках одних и тех же сюжетов. Но это мир, отмеченный некой неполнотой мифологии потому, что в нем нет смерти.

«Круг второй» вводит в кинематограф недостающее ему звено — смерть в ее метафизическом измерении. Мнезический след здесь обретает смысл, потому что он является отпечатком мертвого тела. Мир обретает полноту и теряет язык, пораженный «мировой афазией». Места для речи не остается. Открывается царство тишины, касания, телесности, фактур, манипуляций, следов, имитации, симулякров — царство иного кинематографа.

[19] Weiss A. S. Aesthetics of excess. N. Y. 1989, p. 26.
[20] Klossowsky P. Nietzsche's experience of the Eternal Return.— In: The New Nietzsche. Contemporary styles of interpretations. N. Y. 1977, p. 108.

Андрей Шемякин

Голос

Фильм-дебют молодого ленинградского режиссера Виктора Косаковского «Лосев» получил на Втором международном фестивале неигрового кино в Ленинграде сразу две награды — «Серебряного Кентавра» и приз за лучший дебют. Присудил свой диплом и «ареопаг критиков» — с формулировкой «за час общения с личностью и вечностью». Однако фильм вызывал не единодушие, а споры.

Во-первых, его упрекали во вторичности, в следовании Сокурову, который в последних фильмах как бы смотрит в смерть, моделирует вакуум, грандиозную пустоту после катастрофы. Смерть — пластический лейтмотив его последних картин, как игровых, так и документальных. Косаковский же почти насильно повернут в эту сторону смерти, ибо она пришла к герою фильма во время съемок и стала действующим лицом.

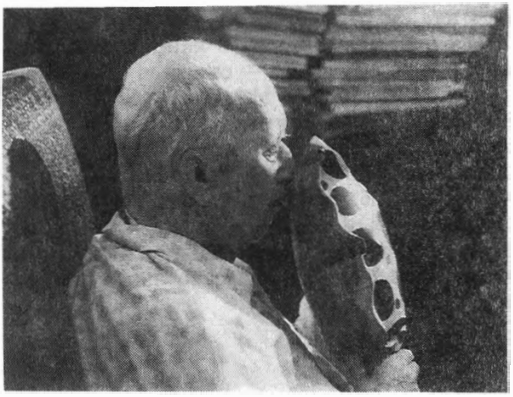
Упрекали фильм и в «нечистоте жанра». Но, по правде говоря, документальное кино в каком-то смысле «игровое», только оперирует «реальностью как таковой», увиденной, однако, «человеком с киноаппаратом».

Режиссер снял картину о Лосеве, весьма далекую от канона биографического фильма. Да и где он, канон? Только в учебниках. И как вообще снимать ленту о философе, чья сфера — дерзание мысли, как он сам говорил?

«Лосев»
Автор сценария и режиссер В. Косаковский. Операторы Г. Рерберг, Н. Волков, Н. Фионычев, В. Морозов, С. Скворцов. Звукооператор Г. Поцелуева, ЛСДФ. 1990.

Право, не знаю, стоило ли вводить в такой фильм факты биографии. Ведь даже не зная о том, что Лосев строил Беломорканал, что высочайшие сановники его всю жизнь преследовали, по самой атмосфере фильма, пронизанной умиранием, чувствуешь, что жизнь философа, уцелевшего чудом, была тяжелой. Не то слово: само существование мысли было поставлено под сомнение.

А начиналось все почти мистически. Мало кому известный ассистент режиссера Обухо-



«Лосев»

вича, пришедший на площадку к мастеру учиться и получивший возможность работать самостоятельно (отличная школа!), был буквально одержим идеей снять философа Алексея Федоровича Лосева. Дело было в начале 80-х, Косаковский был принят в доме Лосева, но разрешения на съемки не получал. Только через полтора года он начал работу. Но вскоре Алексей Федорович скончался — и тем самым, по словам режиссера, сам завершил картину и задал ей иной масштаб. Так и получился фильм «Лосев», и в руках Косаковского словно сама материя мысли стала образной плотью картины.

Менее всего фильм Косаковского — популяризаторский. Да, камера скользит по стопкам книг мыслителя, даже любовно осмотрит некоторые из них. Да, перед нами пройдет череда старших современников Лосева — мыслительных собеседников — Вл. Соловьев, о. Павел Флоренский, Н. Бердяев, В. Розанов. Мы увидим и фотографии самого Лосева-гимназиста. Все эти прекрасные кадры снимет Г. Рерберг, один из операторов этой необычной работы, внесший свою долю напряженного созерцания в атмосферу картины. Да, кое-что домыслив, мы поймем, что вообще философам в этой стране, как и иным прочим, не слишком везло, и то, что Алексей Федорович стал фактически историком философии, эстетики, культуры, реализовавшись в качестве мыслителя главным образом в опосредованных комментариями спорах с гениями «серебряного века», а не в диалогах с ними, будучи продолжателем и завершителем русской философской идеалистической школы,— это и есть подлинная трагедия философа. Сквозь интонацию слов о Бердяеве, который «целую жизнь долбил — это вольная духовность и свобода... Свобода — это Бог... Они же все были марксисты!» — пробивается не услышанный тогда голос последнего классического философа нашего времени, задним числом спорящего с декадентами (если лишить это слово оценочной одиозности и назвать вещи своими именами).

Съемки делались в разное время, но мы слышим с экрана старческий, ослабленный голос Лосева, почти не прерывающийся его монолог, разговор с самим собой, лишь иногда обращенный к людям рядом: к жене Азе Алибековне Тахо-Годи, к кому-то за кадром: «Чувствуете, какой чай!», к пришедшей к нему девушке: «У тебя своя собственная духовная жизнь, а не только физическая трепотня! Чувство большой жизни... Все мы рассеяны, много приходится делать пустого, ненужного... Ты умеешь страдать». Зритель-слушатель оценивает, соображая, что словно нечаянно то ли подслушал речь учителя, обращенную к духовному ученику, то ли присутствовал при таинстве исповеди.

Есть в фильме и короткие титры-комментарии автора: «23 сентября 1987 года Лосеву исполнилось 94 года. Настала зима». Или: «Лосев умер 24 мая 1988 года, в день памяти Кирилла и Мефодия». А когда иссякает голос Лосева, за кадром ветер воет, шелестят ветки деревьев, в кадре — бедный графичный рисунок ветвей, грязный двор, снег — экстатичные картины, передающие напряжение жизни, готовой вот-вот оборваться, мы становимся свидетелями обряда, ритуала прощания, выноса тела и похорон. Это долгое, долгое прощание. Люди входят и выходят, крестятся, молчат, целуют лоб, руки покойного. Я узнал филологов Е. Пульхритудову и А. Михайлова — германиста, переводившего философские тексты. И все время тебя не оставляет ощущение, что объективный смысл происходящего ритуала прощания властно ин-

терпретируется режиссером не как смерть человека, а как смерть самой культуры.

Итак, Смерть Культуры.

И тут уже наступает мой черед не столько защищать режиссера, сколько уточнять его взгляд на ситуацию в культуре (не на Лосева) в контексте заявленной им темы Смерти.

Не убежден, что нынешний плач над могилами (можно с уверенностью утверждать, что уже существует в сегодняшнем искусстве такой жанр) по-настоящему плодотворен и передает всю сложность взаимосвязи нынешних нас и «предков». Революционные отказы от прошлого — по крайней мере со времени Петра I — стали своего рода традицией в России. Пытаясь нащупать связи с уже ушедшим, канувшим дальним временем, мы в порыве очищения готовы отказаться от прошлого близкого.

Лосев предстает в картине не столько как мыслитель, сколько как последний могиканин великой и — увы! — отчужденной от нас культуры. Эта культура — знание, опыт, совокупность поведенческих реакций на происходящее — ощущается как потерянный рай, как фантастическое богатство, от которого нас злонамеренно отлучили или которое мы сами, ленивые и нелюбопытные, не пожелали принять в себя.

В этих чувствованиях есть большая доля истины. Но умирает не русская культура вообще, а ее последние — петербургские — двести лет, точнее умерли они, были сметены революцией, и возродилась культура нового Московского царства — в сталинском обличье, обогащенная коммунистической символикой и опрокинутая в массовое общество общей полуграмотности, культура не мыслительная, а мифологически-архетипическая по своей природе. Сам Лосев укоренил ее в ее собственной традиции, исследовав и само понятие мифа, и его модификации в античности и в эпоху Возрождения, на переломе от Средневековья к Новому Времени.

Алексей Федорович в фильме говорит о Боге — как философ и христианин. Но в работах своих он близок к просвещенному язычеству, причем не к тому, которое отрицало христианство, а к тому, которое его фактически подготовило на стадии преодоления изначального политеизма. Отсюда и полемика Лосева в «Эстетике Ренессанса» с ренессансным антропоцентризмом, как началом разрушительного, вседозволенного индивидуализма — в нем он увидел отклонение от христианских основ жизни, и эта позиция соотносится со взглядами о. Сергия Булгакова, взаимодействует с представлениями, скажем, Андрея Тарковского периода «Ностальгии» и особенно «Жертвоприношения».

Философ, теолог и кинорежиссер-мыслитель сошлись во взглядах — происходит накопление тенденций, оспаривающих концепцию ренессансного гуманизма не в его истоках, но в последствиях, осознаваемых особенно рельефно благодаря катастрофическим коллизиям XX века и кризису европейской культуры, отразившей эту катастрофу. В фильме Косаковского герой уходит как христианский подвижник, святой, и культура умирает, превращаясь в «вещь в себе».

Подлинный драматизм картины там, где находится неустойчивое равновесие между мыслью этого человека о бытии, которой Косаковский, как умеет, подыскивает пластический эквивалент, и самим бытием философа на экране. Последнее, признаюсь, потрясает, первое — вызывает интерес и уважение. Не меньше, но и не больше.

Налицо акт режиссерского самосмирения, обусловленного, может быть, смутной догадкой: подлинная жизнь мыслителя начинается только после его физической смерти, когда его жизненное дело (излюбленные слова Лосева) формально завершено. Не случайно фильм, начавшись холодным восходом солнца в полном молчании фонограммы, когда город будто замер и видно огромное небо, заканчивается уже *после* поразительного финала — земля заполняет могилу, фронтально развернутую на зрителя, так долго, словно и тебя, зрителя, укладывают в эту могилу, ввергают в бездну небытия. Финал найден интуитивно и снят самим режиссером — и в нем все еще звучит голос Лосева. «Плана управления миром ты все равно не узнаешь». И вот сыплют землю в могилу — как в бездну, и существует только она, людей нет. Земля захлестывает камеру.

Культура не гарантирует бессмертие, говорит режиссер. Она лишь свидетель борьбы бытия и небытия. И кто победит — неведомо. Верующий — верит. Косаковский хотел бы верить — и снимает картину, столь же отвлеченно символическую, сколь и исповедальную.

Последний могиканин, Лосев всю жизнь восстанавливал историю, эстетику, культуру, но катастрофа все же произошла.

И мы ей — катастрофе — наследуем.

В. Листов

Документальный Сокуров

Несколько лет назад я выступал с докладом на годичной творческой конференции Ленинградской студии документальных фильмов. Пожаловаться не могу — слушали хорошо. Но в одном месте выступления произошел маленький, еле заметный сбой. Я попытался сформулировать довольно очевидную для меня мысль: раз документальное кино признано искусством, то и спрос с него должен быть по самым высоким эстетическим критериям. Вот ведь игровой кинематограф давно и спокойно соотносят с литературой (даже классической!) или с театром. А документальный экран при всех своих достижениях все-таки не дотягивает до таких высоких сравнений. Может быть, продолжал я, мы находимся на пороге, за которым нас ждут неигровые фильмы, чье прямое родство, скажем, с Карамзиным или Гоголем не вызовет сомнений.

Произнесши что-то в этом роде, я услышал из задних рядов довольно громкую реплику: «Ну и занесло!» По залу прошел смешок.

Тогда я не стал ввязываться в спор. Да и сегодня не хотелось бы эту тему полемически заострять. В конце концов, нет ничего стыдного в том, что один из ваших прогнозов сбывается слишком медленно или не сбылся совсем. Но время, прошедшее с тех пор, доказало: документальный кинематограф так вырос, что прежние эстетические критерии, как бы подбадривающие инфантильного документалиста, стремительно уходят в прошлое.

Может быть, было бы вернее написать спокойную, академическую работу о классической традиции на документальном экране, где речь шла бы о творчестве Вертова и Шуб, Кармена и Ромма, других мастеров такого масштаба. Но сейчас, кажется, не время для монографий. А кроме того, бывает и так, что один пример, одна деталь убеждают больше, чем широкомасштабные полотна.

Вот почему речь пойдет только о документальных лентах Александра Сокурова. И то не о всех.

С Сокуровым-документалистом я познакомился по случаю фильма «Союзники», сделанного на той же ЛСДФ, где и начался разговор о соотношении документального кино и литературной классики. Лента была посвящена годам войны, усилиям антигитлеровской коалиции в борьбе с фашизмом. Что можно было сказать тогда? Ну, перед нами случай добротного профессионализма, умелого распоряжения архивной кинолетописью. Ну, свойственна молодому мастеру и некоторая манерность; слышны излишества на звуковой дорожке. Зато красиво. И впечатляет.

Примерно так действовал в молодости шахматист Михаил Таль — он выбирал не самые логичные, но зато самые красивые пути к победе. За это иногда платил изысканными поражениями вместо шаблонных, «технических» выигрышей.

Уже на «Союзниках» проявилось коренное свойство Сокурова — несговорчивость. Высокие инстанции настаивали на переделке ленты: то ли ее кинематографический язык показался усложненным, то ли чиновники сочли, что режиссер преувеличил роль западных держав в войне. Но Сокуров уперся. Картину не выпустили. Руководители ЛСДФ В. Кузин и Г. Позднякова показывали мне «Союзников» по-тихому, в директорском зальчике студии. А потом положили ленту обратно в сейф. Они — директор и главный редактор — бились за фильм вместе с режиссером. Но время Сокурова тогда еще не наступило и, казалось, не скоро наступит.

Я, помнится, пошутил, сравнил «Союзников» с пушкинским «Медным всадником». Царь всего только одну строфу запретил, а поэт из-за этого отказался печатать всю поэму. Это, говорю, у вас «на брегах Невы» мода такая. Все вежливо улыбнулись. Все, кроме Сокурова. Он тогда таких шуток не понимал да и теперь, думаю, не понимает.

Кажется, раньше ни одна его картина не попадала на экран прямо, минуя пресловутую полку. Это началось очень давно, со времен ВГИКа, когда прекрасная картина «Одинокий голос человека» (по Андрею Платонову) даже не была засчитана в качестве дипломной работы. Скандал был страшный. В конце концов на свет божий извлекли скромный киноочерк Сокурова, сделанный на Горьковском телевидении, с которым абитуриент когда-то пришел поступать во ВГИК. Этот-то очерк и был принят в качестве диплома на троечку. Тем самым институт как бы подтвердил полную свою ненужность.

Творческий путь Сокурова в последнее десятилетие пролегал через разные студии; наряду с документальным кино режиссер освоил игровое, ставил на «Ленфильме». Он открыто, с упорством манифестанта объявлял себя учеником и последователем Андрея Тарковского в годы, когда имя учителя исчезло у нас с афиш и со страниц прессы. Годы шли. Об эпизоде с дипломом, полученным за абитуриентскую картину, все забыли. Но, оказывается, не забыл сам режиссер. Ставший известным как художник сложный, пользующийся трудными для восприятия кинематографическими метафорами, Сокуров долгие годы помнил простой, как мычанье, очерк, снятый в нижегородских краях. И в этом была своя правда.

Тот давний материал, привезенный из поволжской деревни Веденино, послужил отправной точкой документального фильма «Мария». В край, где он снимал, режиссер вернулся девять лет спустя. В сущности, этим определена композиция ленты. Если не вникать в подробности, то можно сказать, что первая половина картины экспонирует «как было», а вторая — «как стало». Вот и все. Кажется, нет приема более избитого. Еще Ильф и Петров саркастически отзывались о лучезарных очерках, построенных на этом «было — стало».

Но тут все дело в героине.

В фильме рассказана судьба колхозного механизатора Марии Семеновны Войновой, судьба, заставляющая забыть все аналогии с благополучным описательством. Ибо перед нами то, что следует назвать пространством трагедии.

Жизнь Марии Войновой дана в фильме во всех подробностях — бытовых, семейных, производственных. Снятое девять лет назад кажется по первому впечатлению идиллией. Действие происходит летом, в тихие, безоблачные дни. Уборка всегда немножечко праздник. Изумрудная зелень трав, яркое голубое небо, купаются в речке дети — все это успокаивает, настраивает на благодушный лад. Не помню, есть ли тут музыкальное сопровождение. Помню только, что ощущение жаркого летнего дня мастерски передано звуком, который не так-то просто описать: в нем слито тонкое гудение насекомых, шелест трав под ветром, мягкий полет степной пыли.

Лирика русского пейзажа, доброта земли находят свое выражение и продолжение в жизни и труде Марии, ее семьи, бригады, деревни. Улыбаются счастливые ребятишки, мудры и рассудительны взрослые. Ничего лучшего и желать не надо. В наши дни за этакую бесконфликтность действительно стоило бы выставить автору трояк. Но уже при первом просмотре где-то на краю сознания живет неясное впечатление: нет, не все так просто и очевидно. Объяснить это трудно, почти невозможно...

Прозрение приходит потом, во второй части. Когда девять лет спустя режиссер вновь попадает в эти края, он находит только руины прежней жизни. Новая реальность поражает, сбивает с ног своей обнаженной жестокостью. Нет больше Марии Войновой, матери семейства, передового механизатора. Есть запущенное сельское кладбище, куда на могилу матери приходит со своими родными Тамара, взрослая дочь героини. Рядом с этой могилой — другая, где покоится мальчик, сын Марии, еще в 1959 году погибший у отчего дома под колесами грузовика: шофер был пьян. Эта часть фильма исполнена совсем иными красками, в другом темпе. Прием открыт. В грязном темноватом зальчике сельского клуба киногруппа собирает на просмотр старого материала остатки семейства Войновых, их друзей и односельчан. Дочь Марии Тамара и ее отец Иван садятся в разных концах зала; они — в ссоре. Причину ссоры объяснять не надо, она тут же. Отец приходит на киносеанс с новой женой, и этим все сказано.

Автор ленты продолжает игру в открытую. Он признается, что после просмотра (кстати, устроенного против воли и желания местного начальства) попробовал взять интервью у его участников. Но никто не захотел разговаривать. Постеснялись или, может быть, побоялись...

Да, совсем другим выглядит теперь село. Под низким серым небом стоят приземистые избы — многие заколочены; несет вздор пьяный беззубый старик; разбиты колеи грязной проселочной дороги. Проезжает трактор, и вы неожиданно спрашиваете себя: трезв ли управляющий им тракторист? Бывший муж Марии — вот он, в кадре — тоже внушает кое-какие опасения по этому поводу. Все кругом ужас, мрак беспросветный.

Но именно здесь, во второй части, с великой ясностью выявлены очертания трагедии. Фильм «Мария» может быть истолкован многими способами, только нельзя видеть в нем примитивное антиалкогольное назидание. Тут совсем, совсем другое.

Вернемся. Мысленным взором еще раз посмотрим первую, идиллическую часть. Была ли она на самом деле идиллией? Не пропустили ли мы чего-то существенного в праздничных тонах российской буколики? И, оказывается, уже с самого начала нас предупреждали. А мы не видели потому, что, как сказано в Писании, не хотели видеть.

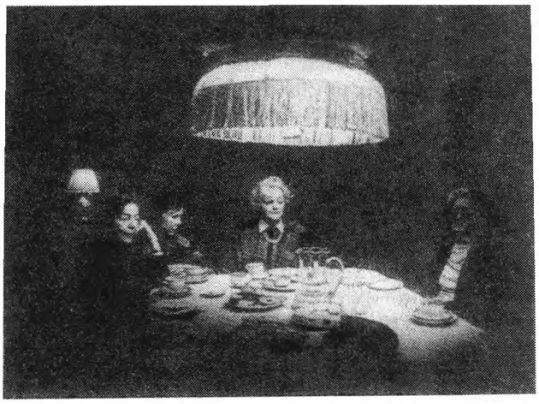
Ведь был в начальных эпизодах картины привычно благополучный, почти плакатный кадр: Мария работала на копнителе косилки, улыбалась в объектив, отгребая лен. Так снимали и два десятилетия назад, так и нынче снимают для программы «Время» — каждый вечер, пожалуйста, на экране телевизора. Подпрыгивает на кочковатой почве нехитрое устройство, сидит женщина на жестком металлическом сиденье. И мы с идиотским равнодушием наблюдаем, как совершается преступление. Нельзя, ни в коем случае нельзя женщине работать в таких варварских условиях.

Улыбается в объектив Мария. Она уже знает, что от этой ежедневной тряски ее организм поврежден: детей у нее больше не будет. Но не она ли с гордостью рассказывала, что дочь Тамара ей помогает, делает ту же работу, что и мать? Вот уже и внуки Марии под угрозой: уродуется поколение за поколением. А мы все улыбаемся...

Одного этого было бы достаточно. Но в первой части показан и другой мимолетный, совсем не акцентированный эпизод. Передовой механизатор Войнова вызвана в областной город, тогда еще Горький, на какое-то совещание. Неважно, о чем совещаются. Важно, что Мария сидит в зале заседания, вполуха слушает очередную накачку и, откровенно скучая, смотрит в окно. Каждый из нас высидел десятки, если не сотни, подобных собраний. Никто не воспринимает их как еще одну грань общенародной драмы.

И, только сообразив это, спохватываешься: ведь в первой, благополучной части фильма все уже было. Буквально все. Бродили по экрану добродушные пьяненькие мужички, пылили непроезжие проселочные дороги, жирные мухи ползали по небритой щеке спящего тракториста, лежал кусок хлеба на грязной скамейке у полевой кухни. Боязно перечислять: может быть, все это видено не в сокуровском фильме, а в каком-то другом. Любом другом. Ведь много лет назад молодой и совершенно безвестный режиссер снимал рядовой очерк для областного

«Мария»



«Элегия»

телевидения, и у него не было претензий на осознание трагического смысла ситуации.

Нам еще предстоит вернуться к проблеме двойного зрения, поставленной фильмом «Мария». Но сейчас время сказать о другом. Нам кажется, что ленты, подобные сокуровской (они — редкость), созревают, как плоды очень старого и очень знакомого дерева. Только мы нечасто о нем вспоминаем и потому нет-нет да и уподобляемся известному домашнему животному, которое не видело связи между желудями и дубом.

«Салют»

Речь идет, понятно, о древе русской литературной классики. Именно там надо искать примеры тончайших переходов идиллии в трагедию и обратно.

Благостен, спокоен зачин пушкинского «Станционного смотрителя». Мы с удовольствием вживаемся в семейный быт старика Вырина и его красавицы дочки. Но культурный современник Пушкина не забывал отметить про себя, что в комнате для приезжих висела лубочная картинка на евангельский сюжет о блудном сыне. Она-то и была знáком ужасных событий, которым предстояло развернуться. Напомним: рассказчик в повести Белкина приезжает на почтовую станцию дважды. В первый раз он застает мир и благополучие; во второй — только руины прежнего счастья. Полтора века спустя Сокуров по существу делает то же самое, хотя, можно предположить, совершенно бессознательно.

Культурная традиция, возможно, проявляет себя вне и помимо воли автора.

Позволим себе еще один пример, не менее показательный. С идиллии начинаются у Гоголя «Старосветские помещики». Знак будущей трагедии здесь более чем скромен: серая кошечка пересекает границу владения, где доживают свой век счастливые старики. Ничего страшного в этом симпатичном животном нет; связь между кошечкой и смертью, конечно, не прямолинейна, тут есть мотивы гоголевской мистики. Но она все-таки есть, а мы не замечаем, не можем или не хотим заметить. Таков закон вещи, такова традиция.

«Советская элегия»

Грубо говоря, по нашему документальному экрану расхаживает много таких кошечек, предвестников катастрофы. Но мы спокойны. Заслуга Сокурова в том и состоит, что он пытается иначе поставить наше зрение, научить видеть вкрапления страшной правды в привычную ткань обыденной повседневности. Примерно тем же способом действовал когда-то и Михаил Ромм, не зря вынесший в заголовок своей картины понятие обыкновенности фашизма.

Мы не сказали — и не сказали намеренно — об одной важнейшей композиционной особенности фильма «Мария»: эпизоды «как было» и «как стало» разделены в картине беспрецедентно смелым киноизображением. Режиссер ставит камеру на открытый автомобиль и несколько минут без перерывов и перебивок снимает дорогу. Обыкновенное шоссе в Горьковской области. По обочинам дороги проносятся избы, перелески, бензоколонки, полуразрушенные церкви, вспаханные поля, речушки, мостики — словом, полный набор предметного

мира. Все, что встретилось на шоссейке. Без всякого выбора и акцента. Кажется, нарушены все каноны монтажной структуры. Но от экрана невозможно взгляд оторвать. Потом уже соображаешь, что этот крупный, завораживающий проезд обозначает собою не минуты, а девять лет, разделяющих две жизненные эпохи.

Еще позже, когда картина досмотрена, понимаешь и более важный смысловой оттенок. Это ведь дорога, та самая гоголевская дорога, по которой летит легендарная Русь-тройка. Это образ страны во всем ее величии и во всем ужасе ее бед и страданий. Не помню, соотнесли ли литературоведы образ дороги в «Станционном смотрителе» с гоголевским. Но связь тут прямая. И от времени до времени такой мотив вполне естественно поднимается на поверхность из глубин нашего сознания и подсознания.

Сопоставление идиллической и трагической частей фильма, видимо, не проходит без следа для понимания природы документального кино. Все мы читали Базена и Кракауэра, все готовы обсуждать фотографическую природу документального кадра, худо ли, хорошо ли отражающего реальную действительность. Но пора идти дальше. Документальное киноизображение следует обсуждать далеко не только по признаку верности отражения объекта — это элементарно. Важнее понять, как оно соотносится с социальным опытом зрителя. Тут-то и возникают проблемы куда более сложные.

Не знаю, да и не хочу знать, каким именно путем пришел режиссер к сложению своей картины. Однако рискну предположить, что девять лет назад, снимая телеочерк, Сокуров сам еще не видел того, что фиксировал его объектив. То есть формально видел, но еще не располагал тем жизненным и художественным опытом, который позволил бы ему осознать снимаемое в полной мере. А потом, сравнительно недавно, он снова посмотрел свою старую работу. Заново. Глазами настоящего зрителя. Тут ему удалось, наконец, разглядеть, чем чреват материал, так легко принятый в годы застоя провинциальным телевидением и вгиковским руководством.

Ах, как мы привыкли, что художник в долгу перед зрителем! Простота этой формулы несомненно хуже воровства. В истории, которую мы рассказываем, между художником и зрителем просто нет границы. И тот, и другой равно видит или не видит, что предлагает ему документальный экран. Все дело в том, какой художник и какой зритель. Недаром же Сокуров выступает не только как режиссер, но и как идеальный, абсолютно подготовленный зритель, проникающий в существо своей старой картины.

Хроника, документальное изображение могут быть поняты как некая «вещь в себе». В какой степени и каким образом она раскрывается во всей глубине, становится «вещью для нас»,— зависит во многом от нашего же зрения. Нередко даже самые бесхитростные, без всякой претензии снятые кинокадры несут в себе важнейшие разгадки, оттенки смысла.

Такой вывод совершенно очевиден, когда документальная лента создается на историческом летописном материале. Тут режиссер имеет дело с исходно ограниченным кругом съемок, не может доснять ушедшую натуру и по необходимости вынужден искать глубокие смысловые пласты в тех кадрах, которыми располагает. Лента Сокурова доказывает, что такое правило в немалой степени верно и для современных съемок.

Правда, давний репортаж, составивший первую часть фильма «Мария», можно было бы считать чистой летописью. И на этом основании полагать ленту исторической. Такой подход возможен. Но дело в том, что праздничные кадры колхозной жизни, отделенные от нынешнего дня десятилетием, вовсе не кажутся уникальными. А способ, которым Сокуров извлекает из них глубинный смысл,— совсем не единственный. Возможны и другие пути, другие приемы. Гораздо важнее — вслед за Сокуровым — понять необходимость двойного зрения там, где у нас перед глазами хроникальный экран.

При таком подходе к делу может оказаться, что на свете вообще не существует пустых, никчемных документальных съемок. Они «молчат» только там и тогда, где и когда их не видят, то есть не расшифровывают, используя художнический и гражданский опыт. Не это ли имел в виду Дзига Вертов, определяя усилия кинодокументалиста как расшифровку мира, как изобретательство?

Как именно расшифровка мира и новаторское изобретательство идут рука об руку, можно показать и на другом фильме Сокурова — «Жертва вечерняя» (прежнее название «Салют»). Его путь на экран тоже не был прям и прост: короткометражка сделана была во времена, когда шансов увидеть ее в прокате по существу не было.

Описать, пересказать «Жертву вечернюю» ничуть не проще, чем «Марию». Может быть, родственность этих двух работ не только

существенна, но и формальна: и тут и там перед нами строгая двухчастная композиция.

«Жертва вечерняя» — документальный отчет о празднике. И не более того. Внешние приметы события осознаются без всякого труда: Ленинград, весна, преддверие белых ночей. Дикторского текста нет; нам не скажут, что именно празднуется, да это и неважно. Авторское ви́дение совершенно независимо от того, какой день мая — первый или девятый — запечатлен.

Боже мой, сколько всенародных торжеств прошло на нашем документальном экране! Были времена, когда массовые манифестации и всякого рода праздники составляли львиную долю производства хроникальных студий. Синтетический образ таких действ устойчиво живет в сознании каждого зрителя. Нетрудно перечислить, из чего, из каких кадров на протяжении десятилетий складывались такие парадные ленты. Такое перечисление, думается, поможет понять, как устроена «Жертва вечерняя».

Итак, общий вид праздничного города; портреты вождей на фасаде; детский воздушный шарик, парящий в облаках; разлив людской толпы на центральной улице; колонны танков, с мощным рокотом вступающие на площадь; руководители страны или города, приветствующие демонстрантов с трибуны; ребенок на плечах у отца, машущий ручкой; стая голубей или чаек над водной гладью; ленты и обручи в колоннах физкультурников; откат орудия в момент салюта; букет ракет в вечернем небе... И так далее до бесконечности. Все это должно быть ярко красочно, динамично смонтировано. Короткие статические кадры аккуратно перемежаются съемками с движения, панорамами, быстрыми укрупнениями деталей. Подобные зрелища годами сходили со студийных конвейеров и были рассчитаны на хорошо воспитанную нетребовательность зрителя. Он, зритель, сам много раз в принудительно-добровольном порядке участвовал в таких действах и наблюдал нечто сходное с тем, что показывают потом на экране.

Признаемся: мы чуточку схитрили, когда подряд выписывали набор клишированных кадров из обобщенного документального фильма о празднике. Его нет в «Жертве вечерней». В сокуровском фильме есть только две съемки из перечисленных нами — откат артиллерийского орудия в момент салюта и толпа, идущая по центральной улице. Но зато только из этих двух съемок и состоит вся картина. В первой ее части мы на протяжении долгих минут наблюдаем, как на берегу Невы напротив Петропавловской крепости работает орудийный расчет при салютующей пушке. А потом, во второй части, камера бесконечно долго следит за тем, как после салюта текут людские волны, занимая всю проезжую часть Невского проспекта.

Вот и все.

Два названных кадра совершенно спокойно могли бы войти в обыкновенную праздничную картину. Грамотно смонтированные, они соседствовали бы с основным тривиальным набором, и никто бы их не заметил. Ну, пушки стреляют, ну, толпа идет. Но в «Жертве вечерней» невозможно глаз отвести от экрана. Зрелище притягивает и завораживает. Кажется, все дело в том времени, которое нам дают для того, чтобы рассмотреть и осмыслить фиксированное.

На досуге можно было бы точно сосчитать, сколько залпов из артиллерийского орудия запечатлено в первом эпизоде ленты — семь, десять или тринадцать... Первый залп вы осознаете как бы суммарно и только событийно. Бессознательный инстинкт подсказывает, что будет перебивка и нам покажут что-то другое, не менее впечатляющее и пафосное. Однако как бы по ошибке экран повторяет то, что мы сейчас только что видели,— вновь выстрел, вновь откатывается орудие. Мы уже готовы простить автору этот повтор и перейти к чему-то другому. Но эпизод еще раз проходит перед нашими глазами. И тут у зрителя уже нет выхода, он вынужден принять новые правила игры и начать подробно, в деталях, рассматривать предлагаемую картину.

Количество повторов плавно переходит в качество осознания.

Четкими, механически отработанными движениями расчет подает очередной снаряд, орудие заряжено, выстрел, плавный откат, мгновение — и пустая дымящаяся гильза с лязгом консервной банки отлетает в сторону. И опять то же самое: подача, заряд, выстрел, откат, падает дымящаяся гильза. Когда проходит первое ощущение случайности кадра, появляется второе ощущение — какой-то механический балет, где все до мелочи предусмотрено и задано. Любопытно, но не больше. Потом на каком-то повторе начинаешь понимать, что солистами механического балета выступают живые люди. Заданно и однообразно поднимает руку командир, автоматически вытягивает руку заряжающий, с бездушием станка рука отводит затвор, заученный шаг назад, вскрик: «Огонь!»

Каждый из участников этой документаль-

ной микродрамы совершенно лишен каких бы то ни было человеческих проявлений. Каждый здесь всего лишь безмолвный и бессильный придаток машины. Зрелище нелегкое. Обычно придатком машины в плохой, клишированной журналистике называют рабочего на конвейере. Но усилия такого рабочего хоть как-то оправданы; он, конечно, выматывается, но в итоге усилий все-таки появляется полезная вещь — автомобиль, холодильник, телевизор. А тут при стрельбе холостыми снарядами производится только звук. Пустой звук.

Предвижу возражения. Как можно считать пустым звуком залп, вселяющий праздничное настроение в души граждан? Такие залпы наши соотечественники слышали со времен побед Петра Великого, и никому, кроме старообрядцев, не приходило в голову против них возражать. Я и не возражаю. Если бы такие залпы раздавались в фонограмме обычного фильма, на общем фоне торжества, то они и воспринимались бы обычно. Но здесь, освобожденные от привычного контекста, эти неслышные залпы дают пищу совершенно иным размышлениям, вырастают до сильного символа. Может быть, на нашем экране еще не было столь точного и впечатляющего образа всеобщей показухи.

Второй — и последний — кадр «Жертвы вечерней» устроен, кажется, еще проще. Толпа расходится после салюта. Свою камеру Сокуров ставит на середине Невского проспекта в точке, чуть возвышающейся над публикой — примерно на высоте полуторадвух этажей. И на протяжении целой части дает камере рассматривать идущих. Повторимся: если бы съемка с этой точки заняла, скажем, секунд десять-пятнадцать в обычном праздничном наборе изображений, мы бы ее не заметили. Но так же, как в случае с пушкой, длительное наблюдение переводит картинку в совершенно иное качество.

Представьте себе летние сумерки, неуловимую грань между днем и белой северной ночью. Французы называют такое время часом между волком и собакой. Контуры предметов видны, но чуть нерезки. Во всю ширь проезжей части Невского проспекта движется на вас — прямо на вас! — толпа людей, о которых сперва вы ничего сказать не можете. Толпа и толпа. Но проходит минута-другая, и вы начинаете различать отдельных людей, мгновенные детали шествия. Нет, это вовсе не праздничная толпа, в которой делятся впечатлениями от салюта над Невой. В массе своей тут сообщество усталых, а иногда и просто угрюмых и раздраженных персонажей, случайно сведенных вместе. Ощущение такое, что им не особенно хочется возвращаться по домам, к будничным вечерним ритуалам.

Идет и идет людская масса, а вы взглядом выхватываете маленькие «вспышки» сюжетных вкраплений. Вот мальчишки мимолетно заигрывают с девушкой — она сердито отворачивается; вот инвалид, видимо, на протезе — тяжело переваливается, подгоняемый людским потоком; плачет ребенок, измазанный мороженым... Над всем этим месивом свободно реют звуки транзисторов и магнитофонов, сбитые в жуткий фонографический коктейль.

Странное, неожиданное возникает впечатление. Толпа как бы распадается на отдельных людей, но одновременно не перестает быть и единой массой, многоголовой гидрой. Всего несколько минут знакомства с этим людским потоком, и начинаешь испытывать ужас. Неужели это мы? Неужели и нам с вами много раз приходилось быть здесь, составлять это нерадостное сообщество? Как случайно тут индивидуальное! Как стойко и тяжело общее, безликое...

А ведь было, было по-другому. Экранный эксперимент Сокурова можно при желании развить и продолжить. Например, взять кинолетопись февраля 1917 года, первых послеоктябрьских лет, снятую здесь же, на Невском. Мы увидели бы совсем другие толпы — радостные, искренне заинтересованные смыслом праздника. Может быть, постепенное «перетекание» тех толп в эту и даст нам важнейший образ хода истории. Мы увидим, как искренняя заинтересованность сменялась столь же искренним, но уже бездумным ликованием. Потом — ликованием неискренним, показным и безрадостным. А кончается все это как раз тем, что показывает нам Сокуров: угрюмым безразличием, привычным вывихом усталого массового сознания.

Автор завершает свою картину на трагической ноте. Звучит библейский псалом в исполнении прекрасного болгарского певца Христова, и зрелище обретает общечеловеческие черты. Когда-то поэт гордился тем, что «каплею льешься с массою». Здесь — другое. Не гордость, а скорее страх, отчаяние. Вместе с автором мы боимся безликой толпы, но с ним же сочувствуем каждому отдельному человеку, захваченному этим безумным потоком.

С этой точки зрения весьма показательны последние, самые последние кадры фильма. Кончается то, что условно можно назвать

праздником: милицейские машины с сиренами врезаются в толпу, сгоняют ее с проезжей части на тротуары. Расчищают Невский проспект. Вы ловите себя на том, что милиция, вводящая толпу в привычное русло тротуара, вызывает ваше сочувствие. Ибо толпа, пусть и густая, но фланирующая по тротуару, уже не страшна. Обыденна, спокойна...

Эти строки — не обзор всего документального творчества Сокурова. Речь идет лишь о том Сокурове, в котором чувствуется дыхание традиции. И даже только литературной традиции. Поэтому мне почти нечего сказать о фильме «Элегия», посвященном памяти Федора Шаляпина, и о «Советской элегии», где камера как бы следит за звездой первой величины на нашем политическом горизонте — Борисом Ельциным.

Впрочем, не совсем так. О «Советской элегии» был у меня недавно довольно трудный разговор со студентами Высшей школы искусств в Гамбурге. Они буквально осадили меня вопросами о наших внутренних усобицах, и пришлось объяснять им то, что, признаться, мне и самому не очень понятно — особенности нынешней советской демократии. Имя Ельцина замелькало в беседе сразу. И студенты вспомнили «Советскую элегию». Один из них спросил:

— А как вы объясняете тот эпизод фильма, где усталый Ельцин вечером сидит у себя на кухне и долго-долго молчит? А в это время рядом с ним на экране кухонного телевизора выступает Горбачев. Звук в телевизоре убран, получается какая-то сюрреалистская сцена: один просто молчит, а другой силится что-то сказать, но мы все равно не слышим.

Эпизод я помнил. Но объяснение с ходу, экспромтом не получилось. Что-то я стал вспоминать, как фильм снимался три года назад, когда опальный Ельцин работал в Госстрое. И будто бы в кухонной сцене подчеркивалось его отстранение от власти. Вот сидит он дома, а его политический оппонент владеет телекоммуникацией. Словом, я говорил что-то сугубо политическое и сиюминутное.

Но потом всерьез задумался: почему, например, меня впечатляет эпизод, который вовсе не соответствует моим социальным воззрениям и моему отношению к названным политическим фигурам? Видимо, дело тут вовсе не в общественных пристрастиях или антипатиях. Тем, кто любит «Унесенные ветром» М. Митчелл, не так уж важно, правы ли герои романа, южане-рабовладельцы, в их войне против северян. Одна из многих условностей литературного произведения (а вслед за ним и знаменитого фильма) состоит в том, что высокой нравственной силой наделена партия южан. Могло быть иначе. Не в этом дело.

Художник творит свой мир, и если мы этому миру поверили, то произведение удалось. Неважно, кто окажется прав в исторически реальном противостоянии — на судьбе и оценке фильма это не должно отражаться.

Опять предвижу возражение: в фильме «Советская элегия» Сокуров знакомит нас не с вымышленной личностью, не с фикцией, а с реальным, документально снятым Ельциным. Значит, одними эстетическими соображениями тут не обойтись — извольте обсуждать ленту в контексте политической жизни, а не только в сфере эстетических традиций.

И тут я бы не согласился.

Конечно, «Советскую элегию» можно оценивать в русле текущей общественной борьбы. Но совершенно иной подход к фильму кажется мне и уместным, и равноправным. Здесь не место обсуждать степень документальности документального кино. Однако только очень наивный зритель верит, будто на неигровом экране персонаж полностью равен своему жизненному прототипу. Документальный экран — а особенно сокуровский — бывает бесконечно далек от такого равенства. Попробую это показать как раз на эпизоде в кухне из «Советской элегии».

Как и в случае с «Жертвой вечерней», нетрудно составить точный каталог всему, что видим в кадре: дача с казенной мебелью, кухня, утварь; включен телевизор — выступает глава государства; сидит усталый, пришедший со службы человек, молчит... И все это держится на экране так долго, что впору и заскучать. Но — нет. Вживаешься в обстановку, задумываешься вместе с героем; а вместе с автором определяешь свое нравственное «да» и свое нравственное «нет».

Повторяю: я не так вижу реальную расстановку фигур на политической шахматной доске, как они расставлены у Сокурова. Почему же, несмотря на это, я проникаюсь явным сочувствием к человеку на кухне и неприязнью к оратору в рамке телевизионного экрана? Да просто потому, что в этот миг я и не живу своей реальной жизнью: погружен в фильм, подчинен его законам, его эстетическим и этическим условностям. Тем же условностям соответствуют и персонажи фильма.

Маленький мысленный эксперимент: ро-

кировка, король и ладья меняются местами. Снимаем фильм, где усталый, измотанный президент возвращается домой и у себя на кухне молчит; он уже не в силах воспринимать телеэкран, особенно отданный на этот момент в распоряжение сопернику. Будет не менее документально, но зрительское «да» все-таки останется на стороне усталого и молчаливого человека; а зрительское «нет» все равно достанется говорящему на телеэкране (при условии, что снимать будет Сокуров или кто-то соизмеримый по таланту).

Осмелюсь утверждать, что система наших предпочтений определяется тут не Ельциным и не Горбачевым, а третьей и очень влиятельной силой, которая персонально не выявлена. Имя ей — традиция.

В народном сознании на протяжении тысячелетий живет приоритет божественного молчания перед земной человеческой речью. Понтий Пилат говорит, но молчит Иисус. Первосвященник говорит, но молчит Иисус. Не ответит Божественный Агнец и на вопрос: «Что есть истина?» Ибо Он, молчащий, и есть Истина. А во многоглаголанье нет спасения. Мотив молчания-золота в отечественной культуре один из самых стойких: от народных пословиц до «Мысль изреченная есть ложь», от пушкинского «Народ безмолвствует» до фильма «Андрей Рублев», где у Тарковского через обет молчания очищается герой-монах. Подобных примеров — неисчислимое множество; их можно выбирать наугад.

Но в этом нет необходимости.

Молчание сокуровского персонажа на кухне, думается, из того же ряда. Оно сродни терпению. Поэтому и происходит самоотождествление зрителя с героем. Поэтому все симпатии на стороне молчащего — каждый, кто воспитан в русской культуре, постигает это без труда.

В Гамбурге, где оценивают, как известно, по «гамбургскому счету», не так-то просто объяснять Сокурова...

●

Критик, пишущий о крупном мастере, всегда рискует. Рискует не совпасть с представлениями самого мастера о себе даже тогда, когда высказывает позитивные соображения. Как режиссер художественного кино, Сокуров уверенно утверждает свое родство с Тарковским. Как документалист, насколько нам известно, он вообще не обсуждает истоков своего мастерства. Поэтому соотношение своих картин с материалом литературной классики он может воспринять, по классическому же выражению, как «странное и искусственное».

В этом случае критик может утешиться только одним — тем, что произведение, вынесенное на суд публики, уже не принадлежит автору. Оно живет и обсуждается по законам, от самого мастера не зависимым. Или, если воспользоваться старой присказкой,— со стороны виднее.

Интервью «ИК»

Юрис Подниекс

Как это было

Вильнюс, Рига. Январь 1991 года

Интервью ведет Людмила Нукневич

...Мы, собственно, планировали поездку в Вильнюс, поскольку была договоренность с Домом журналистов о показе нашей картины, только что привезенной из Англии. Но в самый день отъезда появились сообщения о появившихся у парламента танках, и мы решили прихватить с собой две камеры. Поехали втроем — Саша Демченко, мой ассистент, звукооператор Анри Кренбергс и я.

В Вильнюсе днем 13 января все было тихо. Я, правда, впервые увидел так называемые живые баррикады у здания парламента, вокруг телебашни. И, кроме того, был еще один тревожный сигнал: мимо нас проскочили шесть бронетранспортеров и на хвосте у них штук тридцать «Жигулей» со знаменами — вильнюсцы следили в оба за передвижением военной техники. Мы тоже пристроились в конец колонны, но почти ничего не сняли — нас к тому времени уже ждали у парламента.

В шесть вечера состоялась премьера в Доме журналистов, потом мы вернулись домой, посмотрели «Время», вылившее очередной ушат грязи на Вильнюс,— что-де атмосфера крайне напряженная, что русским уж так тяжело в Литве и что из рук вон плохо живется воякам. Мы еще раз проехали по городу — к парламенту, к телевидению. По-прежнему все было спокойно, но в этот выезд я все же снял больше — какая-то странная была атмосфера, чуть дымчатая, интересная по свету. Мы уже подумывали, не вернуться ли сегодня же в Ригу, но нас уговорили остаться до утра.

Мирно посидели, попили чаю, посмотрели ТСН, она опровергла часть лжи во «Времени» и как бы немного сняла стресс — все-таки есть правда, имеющая свойство пролезать даже через заслонки прекрасного нового министра телевидения. А минут через двадцать послышался гул. Мы бросились к окну — прямо под окнами шли БТРы.

На улице кто-то крикнул, что стреляют у телевидения, поэтому мы прямиком отправились к телестудии. Подъехали туда как раз в тот момент, когда въезжали первые БТРы. Люди, естественно, негодовали, свистели, кричали «Оккупанты!», но серьезного ощущения опасности не было. Происходящее напоминало скорее дурное шоу. Напряжение усилилось, когда послышались выстрелы, хотя все были уверены, что стреляют холостыми. Я спокойно снимал, как стреляют десантники, отпугивая людей. Потом пошли танки... Когда позднее я отсматривал материал, мне бросилось в глаза, как четко каждый танк становился на определенное ему место. И помню, мне тогда чертовски понравилось, что у новых танков, 85-х, фантастические фары — вместе с дымом от моторов они нам «сделали кино». Я отснял кассету, мы подошли ближе, и тут над головой раздались резкие выстрелы. Именно в тот момент появилось ощущение явной опасности. Хотя я еще снял женщину — такая, знаете, настоящая литовская мама,— которая уговаривала солдата: «Сынок, не стреляй! Зачем, что ты делаешь?» «Сынок» перевел затвор и нормальным русским голосом: «Отойди! Назад! Отойди, сука!»

И в этот момент стали бить людей. Прикладами. Почему вдруг, что случилось, я не видел. Но били людей, и во мне самом пробудился зверь. Однако я знал, что я должен снимать. Саша успел снять даже больше меня, хотя ему досталось прикладом по плечу, и потом он с трудом держал камеру. Я перешел на видео, понял, что с 35-миллиметровой камерой здесь делать нечего, к тому же кто-то крикнул: «Спрячь, у них приказ стрелять по камерам!» Я продолжал снимать, прячась за деревьями, и чувствовал себя... охотником, что ли. Понимаете, уже не корреспондентом, который так вальяжно разгуливает в толпе, уверенный в своей неприкосновенности, а охотником. Наснимал много. Был момент, когда я оказался между двух цепей военных, потом выскочил обратно, к толпе. У Саши болела рука, но он еще попытался зажечь свет, и немедленно просвистели две пули.

Что было дальше? Дальше из здания вышли «профи», группа захвата; они совершенно отличались от всех прочих — другая форма, другая осанка, снаряжение, каски с колпаками. В толпе, конечно, негодование, крики «Оккупанты! Фашисты!», а они в ответ: «До встречи, ребята!», цинично так, спокойно. Каких-то людей, мужчин, женщин, очевидно, сотрудников телевидения, выпихивали из здания,

кто-то кричал, кто-то выходил молча... Потом... чего-то они испугались потом. И стали палить танки. Оглушительные выстрелы между домами и дымовая завеса посильнее нашей, киношной. Дым резал глаза, глаза слезились, все решили, что пошли газы. Тут подбежал Саша и сказал, что танком разворотило нашу машину. Слава богу, оказалось, что выпало только заднее стекло и даже не разбилось. Я так и не знаю, зачем, собственно, стали стрелять танки — скорее всего, просто для устрашения. И действительно, выстрелы оглушали, из окон девятиэтажки вывалились стекла, и могло показаться, что оттуда, из дома, тоже кто-то стреляет. Они открыли огонь по дому, потом, помню, ранило какого-то парня, подскочили «скорые». И над всем этим фантастические речи: подъехал еще один БТР с «матюгальником» и стал вещать — спокойно, нет больше этого буржуазного парламента, законное правительство взяло власть в свои руки, расходитесь по домам, «с вами говорит Комитет спасения Литвы». Выкрикивали все это и по-литовски, и по-русски. Опять негодование в толпе, атмосфера накаляется, и стали шарить фарами по толпе — искать камеры. Если посмотреть материал, тоже видно — ничего-ничего, и вдруг яркий свет.

Я стал играть в странную такую игру: то снимаю из-за дерева, то из-за спин людей, появляюсь в одном месте, пропадаю, опять появляюсь. Был момент, когда я стал вслух говорить сам себе — снимал и сам комментировал, зная, что работает микрофон камеры. Это получилось непроизвольно, от злости скорее, от ярости, я просто проговаривал вслух, что вот я в Вильнюсе, в центре города, здесь стреляют танки, умирают люди, пули свистят, вываливаются стекла, я все это вижу, и все это настоящее лицо империи, без маски. Я слился с камерой и на какое-то время как бы перестал быть человеком...

Потом Римас Шилинис, который все время был с нами, сказал, что машину привели в порядок и что надо уходить. Мы поехали к парламенту. Там стояли все те же цепи людей, но люди уже не пели — стояли молча, ни звука, и это тоже было страшно.

Я сказал Саше: нам сейчас нельзя рисковать, крупных планов уже достаточно, выбираем балкон у дома напротив парламента, ставим камеру и ждем, просто ждем. Странное было ощущение... Что-то внутри пульсировало, рвалось в крик, но и какой-то трезвый голос говорил, надо уходить, надо куда-то передать отснятый материал, люди должны знать, увидеть все это. Я дозвонился в Ригу, сказал жене, чтобы звонила на ТВ: буду в десять утра, с материалом. Сел в машину, засунул камеру за спину и поехал.

Я не могу рассказать, что со мною делалось в дороге. Вот тогда все выхлестнулось, я ругался, кричал почти так же, как когда убили Андриса. Ну, может, не кричал — издавал какие-то звуки, и была одна мысль: я должен доехать.

Дорога стала скользкой, машину заносило, я снизил скорость. Все выглядывал, нет ли бэтээров, меня предупреждали, что дороги скорее всего перекрыты. Потом достал приемник, вытащил антенну и слышу, что «Свобода» уже передает сообщение о происшедшем, причем интервью дает Витаутас Жукас, бывший советник Бразаускаса. Говорит, что в Вильнюсе 14 убитых, более ста раненых...

В Ригу приехал с опозданием, в половине одиннадцатого. Забежал домой посмотреть кассеты, слава богу, изображение есть. Поехал на телевидение, мы сразу перегнали снятое на «Бетакам», и через полчаса дали это на Таллинн, а оттуда по сателлиту информация пошла на весь мир.

Когда вернулся с телевидения, прискакал Андрис Слапиньш: «Старик, как жаль, мы разминулись, такой материал! Ты теперь должен надеть бронежилет и ходить с тремя охранниками. Ты — свидетель!»

Вечером вильнюсскую пленку показали в «Лабвакарс»[1]. После передачи прошли по Старому городу, позже встретились в «Катю намс»[2]. Потом позвонил Гвидо Звайгзне, говорит, пошли на баррикады, к тому времени уже выросшие на улицах. Я сказал, хорошо бы и поснимать, все-таки первый раз в Риге баррикады. Они мне напоминали... 1918 год. Я как-то смотрел графику Видберга, наши противотанковые ежи напомнили ее. Снимали на Домской площади, снизу, сверху, с домов...

Потом мы надолго осели в «Кошке». Стали набирать информацию, держали связь с Володей Меркуловым, который снимал для телекомпании Эй-би-си и жил в гостинице «Латвия». Ждали чего-то, дежурили у телефонов, не уходили даже ночью. И снимали. Мы разделили обязанности: я снимал репортаж о баррикадах, а Гвидо на 16-миллиметровой камере с «кодаком» чисто образные вещи — костры у телевидения, на улицах, людей, лица и так далее. Меня иногда сменял Андрис — нельзя же самому снимать 24 часа в сутки. Все время держали контакт с Сашей, который находился в Вильнюсе. Он был связан с парламентом, работал на баррикадах, он вышел на «черных беретов». В общем, мы просто дежурили, работали — ждали. Андрис, кстати, был самым активным, он настаивал, что надо делать картину, не только набирать материал. Мы отсняли первые интервью для нее, поехали на панихиду и похороны Роберта Мурниекса, застреленного у моста в Болдерае. Андрис, помню, упорно отказывался снимать похороны — ты, говорит, сделаешь это лучше. Кстати, и в «Крестном пути», когда снимался эпизод с похоронами, он тоже отдал мне камеру...

В «Кошке» сутками сидел с нами и Криш Русманис, латыш, живущий в Англии,— хотел сделать картину для Би-би-си. Потихоньку он терял ровность своего английского лица и принимал выражение, общее для всей группы,— мешки под глазами, невыспавшийся вид и так далее.

---

[1] Популярная передача Латвийского телевидения.

[2] «Катю намс» («Кошкин дом») — здание в Старом городе, в котором размещен офис Ю. Подниекса и его съемочной группы.

Был ли страх тогда? Пожалуй... Поступала разная информация, в том числе и ложная. Все следили за перемещением военных, ОМОН постреливал то здесь, то там, в воздухе нависло ожидание.

...20 января, рано утром, мы решили разойтись. Я поехал домой поспать. В 10 звонит Андрис, я ему говорю — все нормально, иду к «Кошке». Попили с ребятами кофе, сходили в Верховный Совет, узнать, что нового. Андриса я отправил домой, а сам пошел поснимать, так сказать, воскресные этюды. Уже пошли экскурсии, стали водить детей на баррикады, была даже свадьба в Домском соборе. Вообще такое умильное воскресенье, светлое.

Вечером снял интервью со священником Юрисом Рубенисом, после интервью договорились, что Андрис приедет к одиннадцати, сменит Гвидо. Андрис объявился уже в половине девятого. Сказал, что не спится.

Как обычно, обзвонили всех. Все вроде спокойно. А в 9.15 — звонок Володи Меркулова: «Юрис, на твоей стороне стреляют. По-моему, у парламента». Я выскочил к ребятам: «Стреляют! Я проверю где...»

Съемочная группа «Послесловия». Рига. Январь. Г. Звайгзне, Ю. Подниекс, А. Цилинска, Д. Подниекс, А. Слапиньш, Н. Дейнат

Действительно, стреляли. Бегу назад, а навстречу мне Андрис и Гвидо, оба с камерой. Я им: «Бастейкалнс![3] В парке!» — и в комнату. А там одна «восьмерка», хотя у нас с Андрисом был крепкий уговор: если что, я беру «Бетакам», как-никак уже и Карабах прошел, и Вильнюс в конце концов... Сейчас я сколько угодно могу винить себя: должен был остановить Гвидо — с «Арифлексом» и пленкой в 200, максимум 400 ГОСТ там нечего делать, должен был забрать камеру у Андриса, сказав, чтобы он просто прикрывал меня. Но они уже убежали. Я остался с маленькой камерой, к тому же без кассет. Беру кассету у англичанина, и мы бежим.

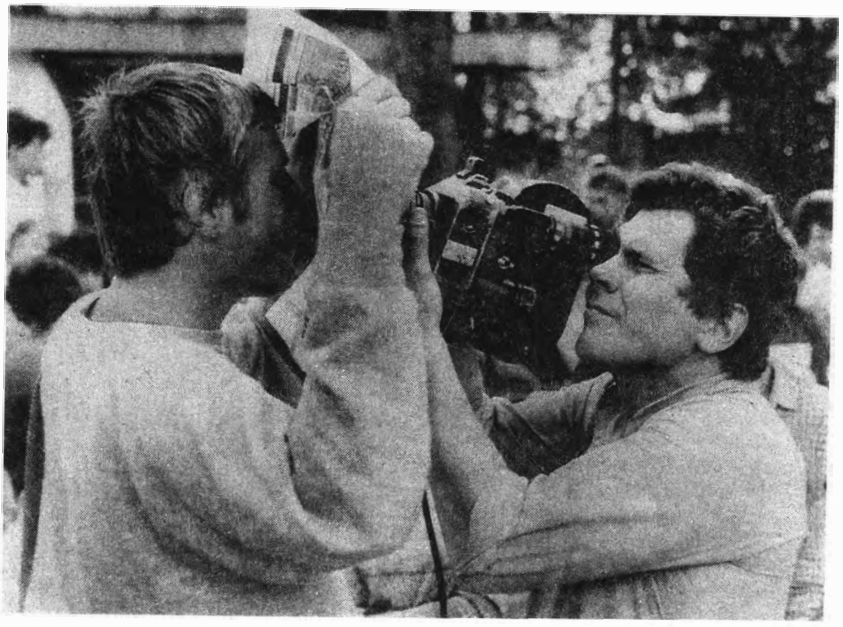
Побежали к Бастейкалнс, потом через мостик. Я присел, стал смотреть, где что. Перестрелка шла с трех точек — со стороны прокуратуры Латвии, от МВД и от заднего входа в МВД, где, как мы узнали позже, машина ОМОНа таранила дверь. Где Андрис и Гвидо, в тот момент я не знал. Я многого не знал в тот момент.

Сижу, раздумываю, можно ли пройти дальше. Трассирующие пули проносились в нашу сторону.

[3] Бастейкалнс, Бастионная горка — насыпь в городском парке у канала. По другую сторону канала — парк и бульвар Райниса, на котором расположены здания МВД, прокуратуры ЛССР и СССР.

Кто стрелял, не было видно, хотя я видел «беретов», влезающих в окно первого этажа МВД. Впереди меня трое незнакомых парней, и в этот момент одного из них ранило в ногу. Стало ясно — стреляют не холостыми. И тут появились трое, на головах как бы шлемы — явно военные, шли через кусты прямо на нас. И началось такое, чего я не испытывал никогда в жизни. Все бело от разрывов пуль вокруг. Меня спасло то, что мостик через канал стоит чуть вкось, спасли перила, хотя они и не сплошные.

Когда ранили того парня, я понял, что надо отходить и попытаться подойти с другой стороны. Стал отходить, со мной те ребята и хромающий парень — их видно в камере Андриса. Бегу и вижу Андриса. Кричу ему: «Спокойно!», он перестал снимать, я подбежал. Там же и Нормунд — тоже герой, пишет звук. Почему-то не верилось, что огонь может повернуться в нашу сторону. Так мы и стояли, лицо в лицо, когда раздался выстрел. Мы упали на землю, Андрис повернул ко мне лицо, я вижу, что изо рта у него пошла кровь. Он говорит — снимай меня. Я пытался повернуть его, боясь, что захлебнется кровью, пытался вытащить «Бетакам», а он лежит на камере и все повторяет: «Снимай меня»... Я даже включил «восьмерку», приподнялся, сделал кадр. Потом отложил камеру — надо было вытащить Андриса



А. Слапиньш и Ю. Подниекс на съемках

из-под пуль. А пули проходили прямо у ног, чуть высунулся, и — тиу, тиу... Я крикнул: «Помогите кто-нибудь, у нас раненый».

Когда Андрис сказал: «прямо в сердце попали», я понял, что все очень плохо. Он не потерял сознания, он еще пытался говорить, как всегда... знаете, он всегда любил поговорить... Пытался подняться. Это было... В общем, так он и умер. Я держал его руку в своей. Из парка мы его вытащили уже мертвым...

Где был Гвидо, я узнал позже.

Еще помню, что по дорожке к мостику прошла какая-то грузовая машина, я даже подумал — ай да молодцы, гениально придумали, прикроют машиной, пока понесем Андриса. Машина проехала через мостик. Потом оказалось, что она забрала пятый труп, о котором сообщили сразу же и который потом исчез как ни бывало. Ко мне приходил свидетель. Говорит — я там был, видел вас, видел, как эта машина остановилась, кто-то поднял тело в кабину, подобрали пистолет, валявшийся рядом, и машина уехала. Больше про эту машину никто ни звука. Хочу посмотреть кассету Володи Меркулова, он снял машину, может, удастся разглядеть номер. Обыкновенный такой грузовик, но как-то странно раскрашенный — желто-синий; так, во всяком случае, осталось в памяти.

Грузовик проехал, подползли люди с носилками, положили Андриса. Мы с Нормундом стали отползать.

Потом, помню, иду по улице с двумя камерами и прямо перед глазами — «Арифлекс». Спрашиваю у мужиков, где взяли, это камера моего оператора, Гвидо. Они говорят, там одному в ногу попали, мы взяли его камеру и сумку. Я понял, что и Гвидо ранен. И пошло...

Следующие три дня я все что-то делал, куда-то ходил, был у Гвидо в больнице, пытался, оказывается, даже снимать — камерой, которая была вся в крови. Пошел в Домский, знал, что Андрис там, в садике. Сделал один кадр. Да, был и у «черных беретов», но, откровенно говоря, плохо помню, о чем мы говорили.

Было мое интервью во «Взгляде», а я даже не помнил, что давал интервью. Уже потом узнал, что и мой сын, ему сейчас пятнадцать, тоже был в «Кошке» и что, когда стали стрелять, он побежал к Бастионке с подсветкой, но, слава Богу, Гвидо перехватил его по дороге и отослал назад. В общем состояние какого-то транса, что ли...

Людмила Нукневич. И все же вы нашли нужным встретиться с «беретами»?

Юрис Подниекс. Это была идея Андриса, давнишняя, но и моя тоже, потому как я немного знал их раньше. Знал Сашу Кузьмина, его взвод, снимал их, они даже в полном обмундировании приезжали на студию. Я тогда еще сказал им, что вот закончу эту картину и буду снимать с вами эпизод для «Крушения империи». Мне тогда виделась в них какая-то странная новая возникшая сила. Они напоминали мне опричников Ивана Грозного, по-моему, Горбачев так и задумал их, но в силу разных ситуаций и обстоятельств... У нас они стали силой, как бы никому не принадлежащей, никому не подчиняющейся,

Г. Звайгзне и Ю. Подниекс на съемках

но страстно желающей самоутвердиться. Еще в сентябре в Риге они были почти героями, более или менее расправились с рэкетом, во всяком случае не они боялись рэкетиров, а те их. Амбиции в себе накопили: мы, мол, хозяева ночной Риги. Хотя уже тогда у меня было противоречивое отношение к ним. Помню эпизод на вокзале, вечером: милиция вела какого-то мужика, уж не знаю, что он там натворил, а тут «газик» с омоновцами. Один из них вышел из машины и — кааак! — как тот не помер тут же, на месте, одному Богу ведомо. А милиция молчит — «беретам» все позволено.

Про себя они говорили, что они вроде срединной силы — между фронтами, между баррикадами. Я им — это же невозможно... Так вот, наутро я поехал к ним, хотя во мне все бурлило. Мне нужно было ответить на вопрос, почему и как они в этом замешаны. Они клялись, что не стреляли в сторону парка. Я тогда не очень был склонен верить им, но, с другой стороны, почему я должен был не верить? Кузьмин-то сказал, что не стрелял вовсе, а только прятал своих, как мог, и что ребят тошнило после всего случившегося.

Интервью тогда не удалось. Разговор получился потом, дня три спустя. Они говорили о тупике, в который их загнали, о том, что от них отреклись даже те, кто их направил, потому как пролилась кровь. И говорили, что уже не могут предать друг друга, не могут уйти — окопаются. Я предложил им записать кассету, пусть скажут все, что хотят, а я передам — кому? Годманису? Горбунову? Я отвез кассету президенту и привез ответ. Я уже как бы выполнял некую миссию, потому что чувствовал, что этих людей, 120 человек, загнали в угол. А если они все же убийцы?.. И тем не менее. Может, ради того, чтобы избежать чего-то еще более страшного в будущем.

Л. Нукневич. У вас есть своя версия: кто стрелял, почему стреляли, зачем?

Ю. Подниекс. Об этом очень сложно говорить, и лучше бы, действительно, спросить у тех, кто ведет следствие. Я могу говорить только о своих ощущениях, о каких-то догадках. Хотя и об этом трудно —

я до сих пор не могу ходить в тот парк, он для меня призрачный какой-то. Есть противоречивые данные, очень противоречивые. Вообще я думаю, что все должно было начаться в Латвии, а не в Вильнюсе, но потом почему-то отменилось. Почему, этого я не могу объяснить. В любом случае рассчитывали на то, что локальная перестрелка 20 января разрастется в большой конфликт, в большой костер, что будет повод ввести войска, а потом и президентское правление. И был откровенный психологический ход: после того как «береты» еще в начале января с благословения компартии Латвии заняли Дом печати, отношение к ним резко изменилось — они для большинства жителей республики стали врагами, время геройства кончилось, психологически они были загнаны в угол, и очень легко можно было рассчитывать, что именно они сделают первый выстрел, за которым начнется стрельба с далеко идущими последствиями. Хотя они по-прежнему настаивают, что первыми стреляли в них, а не они. Я не верю в случайность происшедшего, конфликт был явно спланирован и спровоцирован. Я знаю, что какие-то люди в процессе перестрелки были вывезены из здания МВД, расследовать, кто они — дело прокуратуры. Но я собрал весь материал, отснятый в тот вечер операторами, и в качестве документального свидетельства показал его прокуратуре Латвии и передам также прокуратуре СССР. В материале видно, как подъехала машина ОМОНа, в нее погрузили человек пятнадцать, машина уехала, а бой продолжался.

Л. Нукневич. Кто стрелял в Андриса Слапиньша, вам так и неизвестно?

Ю. Подниекс. В какой-то момент я склонен был думать, что стрелял снайпер, потому что пуля в Андриса при его росте в 186 сантиметров вошла сверху — это известно точно. И Гвидо тоже был ранен выстрелом сверху. Потом Ната, жена Андриса, сказала, что стреляли будто бы с близкого расстояния, метров с десяти. Значит, с противоположного берега канала? Так что, с дерева? Не знаю. С уверенностью могу сказать одно: был перекрестный огонь по этой части парка. Именно перекрестный, потому что когда мы пытались оттащить Андриса, пули шли и с одной, и с другой стороны. Кто стрелял? Я убежден, что кто-то был в парке, может, переодетый в форму ОМОНа, а может, в цивильном...

Насколько я знаю, уже известно оружие, из которого стреляли в Андриса, значит, станет известно, в чьих оно могло быть руках.

Л. Нукневич. Что стреляли прицельно, в журналистов, в этом вы не сомневаетесь?

Ю. Подниекс. Пятеро пострадавших — многовато для случайности, правда? Ко мне приходили люди, ко мне потому, что не доверяли прокуратуре Латвийской ССР и СССР, ведущих расследование, и говорили, что с Бастионной горки тоже стреляли. Я не знаю, не видел, мы все стояли лицом к перестрелке у МВД. Но в кадрах, снятых разными операторами, я обратил внимание на то, что пули летели на уровне второго, третьего этажа и что стреляли как бы издалека. С Бастионки? И еще: омоновцы клялись, что на них не было масок, а в материале омоновцы — в масках...

Л. Нукневич. «Береты» не путались, рассказывая о случившемся?

Ю. Подниекс. Немножко путались. Но главное, я все время чувствовал, что их версия заранее кем-то отработана. И она как-то странно завязана с Алкснисом, с командующим Прибалтийским военным округом Кульминым в неожиданных деталях. Например, все в унисон приводили один и тот же пример с Чили — что-де Пиночет, может, и не так плох, раз сумел наладить экономику. Чтобы такая идея одновременно пришла разным людям, трудно поверить, скорее она сознательно и последовательно внедрялась в нужные головы. Что в ОМОНе работали и гэбисты, переодетые в омоновскую форму, я знаю наверняка, и наверняка этих ребят старательно обрабатывали строго направленной информацией. Как это и вообще делается в армии, когда дозволено смотреть и слушать одну программу радио, телевидения и нельзя никакую другую, и когда на фильм по выбору сержанта идут всем взводом. Но в данном случае, я думаю, были подключены специальные идеологи. Кстати, и провокации в отношении семей омоновцев, думаю, тоже были спланированы. Но ведь можно все повернуть и другой стороной. Можно, например, сказать, что действовали какие-то боевики, буржуазные националисты, которые нашли адреса и провоцировали семьи «беретов». Зачем? Ради нагнетания напряженности. А может, есть еще какая-то сила в Латвии, которой это нужно? Возможно, хотя в это я склонен верить меньше.

Абсолютно точных фактов в моем распоряжении нет. Кроме того, мне бы очень не хотелось, чтобы меня использовала та или иная сторона. Вот омоновцы говорят: только ты можешь сказать правду, ты можешь высказать нашу боль. А с другой стороны — обвинения: ты подал руку убийцам своих друзей. Эти тоже хотят, чтобы я говорил так, а не иначе. А я хочу говорить как хочу, как думаю, как чувствую и не хочу ослепленности эмоциями. Может быть, главная опасность нашего времени не в том лишь, что рядом с тобой стреляют, а в том, что тебя пытаются обязательно сделать рупором какой-то группы, какой-то идеи. Легко поддаться эмоциям, и я, вероятно, смог бы себя оправдать, и люди бы меня оправдали. Легко стать ненавистником всего и вся, включая империю, эту машину зла. Да, я ее ненавижу, но я должен не терять способности смотреть на все объективно, понять саму технологию зла, которая протягивает свои щупальца, понять, как она планирует, провоцирует те или иные события. Я вижу одни и те же закономерности в событиях в Карабахе и в Грузии — ситуация в Вильнюсе совершенно точно повторила происшедшее в Тбилиси, и много таких ассоциаций, даже чисто визуальных. Я знаю, как провоцировалась в Латвии в среде русских «колбасная революция»,— ведь протестовали против повышения цен и требовали отставки Годманиса только русские. А что, уйдет Годманис, придет другой и немедленно даст бесплатную колбасу? Сценарий «колбасной революции» провалился, но ведь он был. Потом на смену ему пришла революция идеологическая — объявился Комитет спасения, но опять что-то не сработало, Москва не поддержала. И тем не менее сила,

которая подогревает страсти, внедрена. И те, кто резко по левую сторону баррикад, радикалы, они ведь тоже не хотят, чтобы спало напряжение, не хотят трезво, логично, спокойно думать о будущем. Наверное, и это кем-то подогревается. Я уже наблюдал подобное в Карабахе, в Армении, в Азербайджане, я встречался со своими друзьями, людьми удивительно светлыми, умнейшими, и каково же мне было слышать, когда они, глядя мне в глаза, говорили: «Юрис, это турки, мы их знаем». Я видел, как они менялись, как теряли саму способность трезво понимать суть вещей, я понимал, что у того убили брата, а у того сестру или мать, я понимал, что боль меняет людей, но ведь кто-то еще и играет на этих чувствах. То, что происходит, построено на принципе «разделяй и властвуй», и лгать нужно так, чтобы никто не поверил, что так можно лгать. Это уже не раз бывало в истории, почитайте речи Геббельса, вспомните историю Римской империи, Британской — любой. Все уже было, ничего нового нет. Есть шанс наших дней — поймать кого-то на новый лозунг, потому что старые не работают, нацепить новые маски и, главное, вонзить клин между. Последнее делается артистически. Эти люди, этот микровозбудитель страстей закамуфлирован так, что пока нечитаем. Правда, у меня есть один кадр, снятый в Вильнюсе: от телевидения идет человек в шляпе. Мне очень жаль, что я недодержал кадр, и лицо неузнаваемо, осталось в тени. В тот момент я не придал большого значения этому образу, только потом сформулировал для себя — вот человек, спокойно проходящий между послушных ему рядов. Он, кстати,— кажется, я не сказал этого раньше?— шел между двумя рядами военных, внутри которых стояли люди с красными ленточками. По всей вероятности, люди из Комитета спасения, и идея была проста — армия уйдет, а вот эти останутся, победители. Так вот, человек в шляпе спокойно прошел сквозь все линии. Кто он? Пока он для меня человек без лица. Может, тот, кто позвонил мне и сказал: «Подниекс, не суй свой нос, куда не надо,— получишь пулю». Может, тот, кто того же Кузьмина отговаривал встречаться со мной. А может, и тот, кто в «Диене»[4] пишет, что Подниекс пожал руку убийцам.

Л. Нукневич. Вы упомянули, что намерены снимать новый фильм — «Конец империи»...

Ю. Подниекс. Да, и по этому поводу занялся всерьез историей. А вообще хочу снимать другое кино, не «Мы» и не «Крестный путь». Хочу снять картину с другой стилистикой, другим отношением ко всему — как бы попробовать взлететь и посмотреть на все сверху. Но на это нужно много времени, а разные события подгоняют — иди, снимай, поезжай в Осетию, к шахтерам и так далее, и я как поплавок между волнами. Противоречие и во мне самом: ведь даже когда мне предлагали снять то, что я очень хотел,— «Иосифа и его братьев»,— и все уже было на мази, я не смог. Я понял, что не смогу снимать гримированных актеров в то время, когда по улицам Риги идут танки, просто не могу этого. Я говорю себе, что «Иосифа» можно снять и через год, и выбегаю на улицу. Хотя понимаю, что есть опасность не выплыть из сегодняшнего дня, потому и делаю ставку на «Конец империи».

Л. Нукневич. Вы уверены, что, действительно, конец?

Ю. Подниекс. Это условное название. Может, еще и не конец, может, завтра случится непредвиденное. Не в этом в общем-то дело. Я хочу в одной картине соединить и постановочное кино, и документальные кадры, соединить историю с реально происходящим сейчас. Для этого мне надо очень много рук, много собственных щупальцев, надо начинать работать в одном кино, продолжать в другом, работать параллельно и, главное, найти, как все это соединить воедино. Я видел идеальный, на мой взгляд, вариант соединения хроники и постановочных кадров — в «Невыносимой легкости бытия». Я просто был ошарашен тем, как это сделано, но я хочу пойти еще дальше, я хочу четкой линии драмы, не хочу пользоваться документом только как документом, я хочу, чтобы в нем самом была заключена драма.

Л. Нукневич. Таким образом все, что отснято за эти годы, дойдет до экрана...

Ю. Подниекс. Да, хотя, конечно, не все. Но, может быть, важнее даже другое.

Знаете, как-то после премьеры в Доме кинематографистов мы, наша съемочная группа, собрались вместе и самих себя спросили, что для нас значат эти полтора года. Жуткая, конечно, была жизнь, без семьи, без дома, мой сын, по сути, воспитывался без меня. Были, естественно, проблемы и у Гвидо, и у других. И тем не менее, не сговариваясь, мы сказали друг другу — слава Богу, что так было, что все это — было. Потому что мы жили не только в кино и для кино, мы прожили какую-то фантастическую жизнь, которую никак иначе не проживешь. Кроме того, было ощущение, что сделано что-то очень значительное. Жаль, что «Мы» пошли в основном в видеокассетах да и много позже, чем надо было бы. Но, как ни дико это звучит, картина состоялась за кордоном, и я думаю, что в этом отношении мы сделали все, что смогли. Ее трижды показывали в Англии, два раза в Америке, она прошла в Австралии, в Канаде, во Франции, дважды в Германии, в Японии. Понимаете, это была картина, по которой люди учились понимать Россию. Прежде мы для них были просто russian, а фильм все же давал представление о том, что мы разные, близкие и далекие — разные. В «Крестном пути» у меня уже была другая задача, он для меня — нечто недосказанное о Балтии, о моем доме. Должен сказать, что я не очень им доволен, он тоже неполный, можно было снять и три, и пять серий, показать, насколько все на самом деле сложно. Я, откровенно говоря, упростил фильм. Во-первых, за шесть месяцев, отпущенных мне, я не смог бы показать всего, во-вторых, мне хотелось сделать картину с позиции латыша. Понимаете, не как «я — Подниекс», а как «я — латыш», и крик народов, о котором

[4] Газета Латвийской Республики, выходящая в Риге.

должен узнать мир. Но я понимал и то, что Запад только учится понимать нас, но толком еще не понимает. Как только на экране появляются сложные структуры, ассоциативные построения, западный зритель теряется. Нужен противный дикторский текст, который бы все разложил по полочкам, а я вообще ненавижу дикторский текст и потому пошел на упрощение структуры.

Л. Нукневич. Возвращаясь к «Крестному пути», точнее, к Послесловию, в котором речь об Андрисе, Гвидо, вообще о том, что произошло в январе: там есть эпизод, в котором вы произносите «мы стали другие», и характерный жест — сложенные ладони острием вверх. Что значит этот жест?

Ю. Подниекс. Ну да, меня уже спрашивали — штык? копье? Не так буквально... Но после тех событий рухнули последние иллюзии, надежда, что у этой империи может быть другое лицо. И кроме того, переменилось отношение к себе, к тому, что делаю. Я как-то очень спокойно стал думать о пуле, которая пролетела мимо моего уха, попала в Андриса и точно так же могла угодить в меня. Хотя комок еще остался... Несколько раз в разных аудиториях, когда нужно было рассказать, что произошло, меня подводили эмоции, я не мог говорить. Но теперь я действительно другой, я перешел через какую-то черту... Я понимаю, что люди могут сказать — экий холодный идиот, рассказывает, как у Андриса пошла кровь, как закрывал глаза Гвидо, но правда, что-то во мне переменилось..

Л. Нукневич. Поэтому вы так неохотно шли на интервью?

Ю. Подниекс. Возможно. И я стал больше бояться за других, чем за себя. Саша вот рвется в Осетию, а я не хочу его отпускать — боюсь. Я могу сам поехать, это без проблем, но других отпускать страшно. Но кроме того, уже после «Легко ли быть молодым?» я возненавидел себя за то, что всем давал интервью. В результате и здесь я, и там я, и я стараюсь не повторяться и ненавижу себя за то, что вынужден повторяться. Надо, наверное, делать, как принято в Англии,— одно интервью после фильма, одно эксклюзивное интервью для одного органа печати, и все. Я уже много отказывал разным людям и стараюсь научиться отказывать, хотя мне это по-прежнему трудно. Надо быть жестче. Когда-то Вия Артмане меня учила: Юрис, говорит, ты не имеешь права выплескивать наружу все эмоции, ты должен хоть что-то оставлять в себе, в них — твое богатство, потом они войдут в твою работу, на экран, в твою мысль.

Л. Нукневич. Последний вопрос, Юрис. Вам не приходила мысль, что смерть Андриса, Гвидо — слишком большая жертва...

Ю. Подниекс. ...Да, я думал об этом. Более того, у меня был жуткий спор с одним человеком, который прямо-таки довел меня до... Ты, кричал он, идиот, ты что показал по телевизору? Зачем эти кадры, зачем показывать, как глупо погибли люди? Этого нельзя было показывать, ты должен был сделать их героями!

Л. Нукневич. Я, собственно, не о том. Я о том, надо ли, стоит ли посылать людей под пули и себя — под пули...

Ю. Подниекс. Сами по себе эти кадры не стоят ничего, и в то же время для меня они стоят всего. Есть черта, которую переходит — или не переходит — человек. Мы пошли на Бастионку, Андрис, Гвидо пошли под пули. Это было их решение, и в этом решении они были свободны. А те, кто там стрелял, они купленные рабы или ослепленные рабы. В этом принципиальная разница. Мне сегодня не так уж важно знать, узнать, кто же точно стрелял, мне важнее, что кто-то совершает поступок, утверждая тем самым идею свободного человека, свободного корреспондента, свободной личности. Да, Андриса убили, Гвидо убили, еще — убили и убьют. Но все-таки это не случайные жертвы, это утверждение свободы. Самое страшное, что мы, журналисты, люди с камерой в руках, позволяем манипулировать нами, нашей информацией. Пока положение таково, нас, наверно, так и будут отстреливать по одному или разбивать камеры. Вот выгнали ведущих ТСН, какой-то мужик появился вместо них на экране, и никто не плюнет ему в лицо; будто мы не понимаем, что плюют нам в лицо он и те, кто стоит за ним. Пока мы не объединимся, нами так и будут играть. Так происходит не только в Советском Союзе — во всем мире. В той же Англии так же воздействуют на журналистов, на боссов, которые управляют журналистами, разве что «дожимают» осторожнее, мягкими руками. Манипуляция умами, владение умами — по-настоящему страшное оружие. А знаете, я очень часто вспоминаю девяностолетнюю бабку из-под Переяславля-Залесского, которая пекла хлеб. Дело было зимой, дорога скверная, людей вокруг ни души, и есть только этот ящик, телевизор, да еще иногда почтальон приносит газету от случая к случаю. И все, что есть у бабки из того, внешнего мира, все в этом ящике, а он разносит ложь, и не было еще такого, что включил, а на экране — пусто, черный канал, потому что никто не согласился прийти на законное место Цветова или, скажем, Митковой...

Рига. Апрель 1991-го

Е. Левин

Историческая трагедия как жанр и как судьба

По страницам двух стенограмм 1944 и 1946 годов

В «Неравнодушной природе» Сергей Михайлович Эйзенштейн сопоставил, дав классический образец сравнительно-типологического и структурно-генетического анализа, монтажную композицию (это его термин) двух сцен траура — у тела убитого матроса Вакулинчука и у гроба отравленной царицы Анастасии: «Броненосец «Потемкин» и «Иван Грозный» в поэтике режиссера внутренне сопряжены, а в его сознании были сращены. Это последнее обстоятельство для нас сегодня особенно значимо в актуальном социопсихологическом плане и по-новому содержательно в историко-биографическом отношении, ибо обнажает проблему «социального заказа» и свободного *личного выбора* художника, а с ней в данном случае драматически связан остро злободневный аспект — восприятие и оценка коллегами, общественным мнением и Режимом этого выбора. «Иваном Грозным» Эйзенштейн круто изменил свою судьбу, повернул ее сознательно и необратимо. И тем самым преподал нам еще один, хронологически последний свой урок; тогда, без малого полвека назад, его поступок, фактически стоивший ему жизни, произвел сильное впечатление на интеллигенцию и надолго запечатлелся в просвещенном сознании как самоубийственно смелое («безумство храбрых») решение мучительной нравственной проблемы,— решение, которое определяет судьбу — первым делом в житейском плане; Эйзенштейн, однако, был в числе тех, кто понимал: у судьбы есть и уровень исторический, ибо всякая судьба в той или иной мере типологична, а это означает, что каждый должен отвечать за себя не только как частное лицо. Знавший себе цену Мастер всегда и во всем сообразовывался с исторической ответственностью, как он ее осознал, вступив 18 марта 1918 года добровольцем в Красную Армию. Однако в середине 30-х годов, умудренный опытом мексиканской революции, осветившей ему по-новому сны и явь революции отечественной, он начал прозревать. Слов нет, Эйзенштейн остался убежденным социалистом, для него не померкли идеалы освободительной борьбы и не пошатнулись «опорные колонны» революционного искусства: до последнего дня он сохранил веру своей молодости в необходимость и высшую справедливость социалистического переустройства мира. Но после катастрофы фильма о Мексике, которую Сталин мог, но не захотел предотвратить, готовый выбросить в «мусорную корзину истории» (Троцкий) все, что сделал для советского кино якобы невозвращенец Эйзенштейн после гибели «Бежина луга»— а режиссер понимал, почему стал возможным этот безнаказанный начальственный разбой,— Сергей Михайлович, переживший официальный триумф «Александра Невского», вскоре положенного на полку (партайгеноссе Риббентроп подписал с Молотовым пакт о ненападении, и антифашистская пропаганда была тут же прекращена), ступил на путь, который привел художника (не мог не привести) к отделению «его» Октября от Режима, «его» социалистических идеалов от практики социалистического строительства. Это отдельная тема, к которой мы только подступаем (речь, конечно, пойдет

не об одном Эйзенштейне), а сейчас конкретный повод — архивные стенограммы[1] — понуждает поставить вопрос: как была воспринята; как была понята и оценена духовная эволюция режиссера, запечатленная в «Иване Грозном», первыми зрителями фильма — членами Художественного совета Комитета по делам кинематографии?

Вопрос отнюдь не частный, не второстепенный.

Первую серию фильма (это был вариант, исправленный режиссером с учетом замечаний, высказанных после предыдущего просмотра 28 октября) Худсовет обсудил 7 декабря 1944 года. К тому времени трехсерийный сценарий вышел отдельной книгой, А. Дикий, Б. Бабочкин, Б. Чирков, И. Пырьев, К. Симонов, В. Пудовкин, И. Савченко, Б. Горбатов, Г. Александров наверняка его прочли или хотя бы перелистали. Приходится допустить, что столь опытные профессионалы, за одним единственным исключением, не поняли сценарий и первую серию, не вникли в авторский замысел и остались слепы к его воплощению. Дело в том, что в их выступлениях невозможно обнаружить даже слабый намек на то, что они сознавали: задуманный и уже на треть готовый фильм не будет соответствовать высочайшему заказу.

А он был хорошо известен — не стали тайной слова Жданова: надо оправдать Ивана Грозного, надо показать, что кровь была пролита не напрасно.

Может быть, коллеги не хотели подводить своего товарища под удар? Сбивали руководство со следа, всячески уводя разговор от главного то в одну, то в другую сторону? Страшно хочется в это верить, но оснований не нахожу. Да и не стал бы никто из них играть в эту опасную для всех игру. Пудовкин, например, со свойственной ему импульсивностью скорее «заложил» бы своего товарища: пусть сейчас отделается малой кровью, ведь головой рискует всерьез, лучше остановиться, пока не поздно, и делать картину, которую от тебя ждут.

По-моему, члены Худсовета не хитрили перед начальством и не лукавили перед молча их слушавшим Сергеем Михайловичем. Они в самом деле были уверены, что он стремится точно выполнить заказ, и не допускали мысли, что режиссер ему сознательно противоречит. Установку на индивидуальное восприятие сформировал общий для всех фактор — то, что в 20-е годы гордо называлось социальным заказом, в 30-е превратилось в партийно-государственное задание, а в 40-е стало личным поручением или санкцией «вождя мирового пролетариата».

Ни первая серия «Ивана Грозного», ни прямо на глазах определяемая фильмом судьба режиссера не были увидены тогда адекватно. Помимо казенной установки, сказалась, видимо, и инерция экранного восприятия: от Эйзенштейна ждали привычного исторического полотна, а если и чего-то необычного, то в духе «Александра Невского».

Поэтому А. Дикий, открывший обсуждение, высоко оценил картину в целом («Считаю эту работу образцом, по которому кино нужно равняться»), но настаивал на том, что «все актеры играют плохо», они «могли бы играть лучше, теплее», «в игре актеров отсутствует простота», «нет актерского нутра». Выдающийся актер и режиссер явно не отдавал себе отчета в том, что судит об исторической, точнее — историко-философской трагедии, исходя из поэтики психологической драмы. И для других участников обсуждения жанр фильма оказался незнакомым и чужим, поэтому экранный язык режиссера был им малопонятен.

Вот характерное высказывание Б. Чиркова:

«Мне очень страшно говорить о картине, и не только потому, что я ее видел один раз и, вероятно, если бы я просмотрел ее большее количество раз, мне все равно было бы трудно о ней говорить не только потому, что Эйзенштейн как художник и умнее меня, и больше знает, но потому, что я на другом искусстве вырос и другое искусство меня волнует. Я понимаю другое искусство. Я привык в своей работе делать мелкие вещи, может быть, незначительные события изображать, и из этих событий у меня вырастает тот человек, которого я пытаюсь изобразить. А в этой картине нет мелких вещей, поступков мелких, чувств мелких, действий. Все, что показано, очень важно, значительно, все очень нужно, все трактует о каких-то очень больших вопросах и об этом заявлено. В этой картине нет таких вещей, что актер где-то сядет на скамейку, утрет пот, и я на этом месте отдохну. Да я и не надеялся увидеть это в этой картине. В каждом кадре говорится, что вот мы сейчас говорим о такой большой проблеме, и все с начала до конца в картине значительно, и сразу мы погружаемся в эту обстановку.

Я просто не привык к такого рода произведениям. Вероятно, мне не удастся их понимать, потому что для меня это особый вид искусства,

[1] ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 956, лл. 1—51; ед. хр. 1278, лл. 1—30.

который сейчас меня не задел, не взволновал. Я сидел спокойно, но я устал думать, я устал воспринимать все это потому, что каждый кадр очень глубок и точен и очень по-своему сделан режиссером. Я не успеваю за прохождением освоить каждый кусок, в то же время такое количество дано, что это давит на меня, прижимает меня. И я не имею своего мнения в этом отношении, я только воспринимаю, и несколько утомительно под конец.

И надо сказать, что картина меня не тронула, а удивила. Удивила замыслом, размахом, удивила вкусом, всеми вещами удивила. Но в то же время она меня удивила и тем, что актеры, которые изображают, они меня не взволновали, они не дали почувствовать их человеческие горести и радости. И оказалось, что это картина, вне меня стоящая. Я не сжился с тем, что происходит на экране, может быть, потому, что не дорос, может быть, не привык к такому роду искусства.

Но как бы там ни было, то, что появилась картина своеобразная, в которой художник полным голосом говорит то, что понимает, чувствует,— это очень большое дело. Потому что искусство должно слагаться из разных вещей, а не из одинаковых».

Под этими словами мог бы подписаться в тот день весь Худсовет, не считая Г. Александрова. Правда, И. Пырьев, принявший фильм очень хорошо и назвавший игру Н. Черкасова и музыку С. Прокофьева великолепными, отметил: «...с того момента, когда начинается соборование, картина звучит необычайно трагически, и смотришь ее с большим волнением», но это наблюдение он не развил, ибо жанра, видимо, не осознал, поэтому предложил, например, исключить сцену клятвы опричников. В отличие от него К. Симонов не сделал ни одного замечания, ибо, по его словам, в картине безупречно проведен чуждый ему как писателю, но вполне правомерный художественный принцип, а свое отношение к поэтике «Ивана Грозного» выразил так: «Хочется верить, что придет время, когда [...] можно будет приняться за человеческое освоение истории». Константин Михайлович был по-своему прав: начал он выступление с критики помпезности, ложной монументальности, обезличенности, социологической схематичности, «шумности», как он выразился, наших исторических кинофильмов. Картину Эйзенштейна он им противопоставил по линии художественной, однако...

«Когда смотришь картину,— сказал К. Симонов,— то все это интересно, живописно, местами просто потрясает, все это очень возбуждает большое зрительское любопытство, но не возбуждает никаких других чувств. Картина возбуждает удивление тем, как все это сделано, как это величественно и приподнято, но других человеческих чувств она не возбуждает, а мне показалось, что Иван Грозный — фигура такая, которая после столетий лжи требует — если говорить о реабилитации его — требует реабилитации не только с точки зрения его государственных замыслов, но и с точки зрения чисто человеческой.

Я бы хотел увидеть Грозного, который бы... (*С места*: «Был добрым?»), нет, который бы мне был понятен, чтобы я смотрел на него как на человека, на которого бы я где-то сердился, а где-то даже бы любил его. Но этой задачи Эйзенштейн и не ставил перед собой, и остается такое чувство, что о картине, в плане даже малейших упреков, мне лично сказать нечего, потому что это до конца сделано так, как хотел художник, по-своему, бескомпромиссно, но по чувствам и по ощущению просто человека, занимающегося искусством недавно и, во всяком случае, свои ощущения имеющего, мне это несколько враждебно, причем не своей жестокостью, а именно какой-то бесчеловечностью в смысле отсутствия людей и в смысле отсутствия любви к людям. В смысле отсутствия какой-то любви к людям, заинтересованности в их судьбе. Эта картина напоминает очень хорошие шахматы, которые там стоят. Эти фигуры двигаются красивым, хорошим ходом по этой шахматной доске. Но все это шахматы, прекрасно выполненные.

Я прошу прощения за резкость, но хуже говорить неправду».

Горячо поддержал фильм В. Пудовкин, хотя и заявил в обычной своей задиристой манере, что в дискуссиях, которые необходимо развернуть, ибо «Иван Грозный» остро ставит «принципиальные вопросы искусства», он готов спорить с режиссером и будет «самым яростным оппозиционером». Пока что он коснулся основного:

«[...] В этой картине наличествует прежде всего точность замысла, точность и полная ясность его выполнения. В чем, с моей точки зрения, замысел картины? Является ли это в какой-то значительной мере исторической хроникой, делает ли постановщик сознательно большой акцент на рассказ исторического момента из жизни Ивана Грозного? Думаю, что нет. Замысел в какой-то мере, если хотите, шире, то есть, я бы сказал, несколько абстрактнее. Безусловно, сознательное отвлечение от подлинного анализа красок исторических действительно у него есть, есть переход к какой-то условности. Чем он это оправдывает? Постановкой основной задачи: строение, подъем и укрепление государства. Следовательно, наиболее всеобщая задача, которая могла захватить тогда человеческое общество в его целом. Вот это разрешение общей огромной задачи неизбежно вокруг человека, который в какой-то мере возглавляет ее, является ее главным двигателем, возбуждает вокруг себя неизбежную борьбу индивидуальных человеческих страстей, страстей, определяемых тоже опреде-

ленными группами характеров, характеристиками, группами классовыми.

Основная схема — столкновение человеческих страстей вокруг этого человека, который олицетворяет идею государства, эта задача была поставлена перед собой Эйзенштейном. Вероятно, эта же задача может быть разрешена чрезвычайно разнообразными способами, в том числе и отстраненно, как предлагал Симонов, думая, что можно поставить картину «Иван Грозный», где главным героем будет Никита из Замоскворечья. Эйзенштейн разрешил ее иначе, очень точно и определенно. Действительно, основной прием, которым Эйзенштейн разрешил всю эту вещь, это был прием точного розыгрыша шахматной задачи. Вся правда, та правда, какая есть, и не правдочка, а большая и настоящая, точная правда в чем заключается? Когда центральная шахматная фигура Грозного делает шаг по направлению к осуществлению вот этой великой общей идеи, возникают контршаги. Каждое контрдвижение обозначено точно, нет путаницы в шахматных фигурах. [...]»

В. Пудовкин тоже читал сценарий и помнил, как заканчивается для Грозного шахматная партия — на доске остается один король; но, судя по всему, это обстоятельство никак не повлияло на восприятие и осмысление Всеволодом Илларионовичем первой серии; зритель опытный, умный и проницательный, он не увидел трагедии или не узнал ее, хотя, кажется, смутно ощутил, только не нашел (не искал?) нужных слов, точного определения:

«Я уверен, что та очень большая и глубокая работа, точная работа мысли, которую Эйзенштейн всеми своими силами стремился передать в наиболее доходчивой форме (работу своей мысли),— эта работа заставит людей не только думать, но и заставит эту картину много раз вспоминать, думая о подобных же событиях.

Можно перекинуть мост между «Иваном Грозным» и современностью, потому что какое-то большое, общее дело, кажущееся, может быть, холодным и как будто абстрактным, но мощное, сильное... Эти общие дела здесь существуют и будут существовать всегда. Вокруг этих общих дел всегда будут возникать верзы и контраверзы. Разрешение этих задач, которое сделал Эйзенштейн, существовало, существует до сих пор и будет и впредь существовать. Да, тут показаны определенные узлы, определенные столкновения человеческих страстей. Пусть это будет разрешено в алгебраических знаках, так много этой «алгебры». Разогретым волнением сердцем этого не примешь. Здесь много есть от математики. Здесь есть много отличающегося от спектакля и приближающегося к лекции [...]».

А вот мнение И. Савченко:

«[...] Я не согласен с тем, что лента воспринимается только головой и не волнует. Это неверно. Можно было сказать так, увидев картину в первый раз, потому что это действительно гигантская работа, которая просто ошеломляет. А разве нас не волнует изобразительное искусство? Когда мы смотрим картины в Третьяковской галерее, разве мы не волнуемся? А разве не великое изобразительное искусство мы сегодня видели на экране? Это великолепное изобразительное искусство. (*В. Егоров*[2]: «Наконец-то сказали это!») И это доходит до сердца. И я думаю, что нет сердца, до которого это не доходило бы. Это великолепное изобразительное искусство. Я не сентиментален, но я мог бы взять и назвать целый ряд эпизодов, которые доходят до сердца. И вы увидите, что и на этой ленте будут мокрые глаза у людей. Больно мы скептиками стали, товарищи. На простого культурного человека, который любит родину, не может это не подействовать. Там есть очень много теплых вещей. Я это утверждаю. Хотя бы свадьба. Хотя бы любовь Грозного. Разве это не человеческая любовь и разве она не светится в каждом взгляде и Грозного, и Анастасии? Разве образ Грозного неподвижный? Вы посмотрите хотя бы внешне: как все больше и больше тяжесть этого бремени, взятого Грозным на себя, отражается на нем. Разве это не человек? Но нельзя это сыграть на каких-то деталях. Это будет, мне кажется, фальшиво.

Пятое дело, что актеры не все делают то, что надо. Они не на уровне Черкасова. Это другое дело.

Наконец, самое последнее. Мне бы хотелось отметить один очень важный вопрос, который ставит этот фильм. Товарищ Пудовкин хорошо и точно говорил о картине «Жила-была девочка»[3]. Он сказал, что несчастье то, что в целом ряде лент кино перестало быть зрелищем. Это факт. Это очень грустный и неприятный факт. Оно перестало быть зрелищем. А Сергей Михайлович вернул кино зрелищность, и очень убедительно и резко. Я, например, утверждаю, что как бы ни был велик мастер, после этой ленты он так не будет снимать, как снимал сегодня. Потому что лента по линии изобразительного искусства ставит новые задачи, чрезвычайно интересные и чрезвычайно важные. И кино нужно вернуть зрелищность обязательно. (*Голос с места:* «Совершенно верно!»)

И Сергей Михайлович со свойственным ему талантом и мастерством эту высокую задачу в этой ленте выполнил. Я, конечно, не знаю, как другие режиссеры, но лично я свою следующую ленту, потому что есть эта, буду делать иначе».

В этом же духе высказался писатель Б. Горбатов и пожелал режиссеру сделать так, «чтобы идея, за которую боролся Иван Грозный, была эмоционально близка народу», чтобы царь своими делами был зрителям эмоционально «ближе и доступнее».

[2] Егоров В. Е. (1878—1960) — один из основоположников и крупнейших представителей отечественного кинодекорационного искусства.

[3] Неясно, какое место из выступления В. Пудовкина имеет в виду И. Савченко. «Жила-была девочка» (1944) — фильм В. Эйсымонта.

И только Г. Александров, выступая последним, сказал:

«Эйзенштейн задумал очень интересный эксперимент в советском кино. Он решил восстановить, возобновить утерянный в нашем искусстве жанр большой, высокой трагедии. [...] И Эйзенштейн поэтому взял не бытовой стиль, о котором здесь говорил Чирков, не чеховскую систему для написания сценария, а обратился к забытому, презренному нами жанру — высокой трагедии.

Если говорить так, то картина сделана очень хорошо. Мы отвыкли от нее, для нас это несколько удивительно, мы как-то не хотим отдаваться целиком этому новому для нас жанру. Мы — люди, любящие Чехова, «Чапаева», не поставленных ни на какие ходули. Но для тех формул, на которых затеяна картина о собирателе государства, это интересная линия поведения автора, решенная им».

Утверждение Г. Александрова никто не оспорил, равно как и не подхватил, чтобы развить. И. Большаков поставил вопрос: принимать ли фильм для выпуска на экран? Утвердительный ответ был дан единогласно, не возражал даже военный историк генерал-майор М. Галактионов, определенно заявивший, что в картине нет образа Великого Государя (к его выступлению мы еще вернемся). На том и порешили.

Первая серия «Ивана Грозного» вышла на экран 16 января 1945 года (фильм рекламировался как историко-биографический, так определен его жанр и во втором томе аннотированного каталога «Советские художественные фильмы», 1961), а в январе 1946-го получила Сталинскую премию первой степени. Награда означала, что, по мнению заказчика, задание было понято верно и выполнено точно.

Вторую серию Худсовет обсудил 7 февраля 1946 года. Разговор шел деловой, профессиональный, его можно было бы назвать вполне откровенным и искренним, если бы... Если бы и на этот раз верилось, что мастера искусств не видят того, что происходит на экране, или не понимают того, что видят. Все сошлись на том, что картина — шедевр: не жалели самых высоких похвал режиссеру, операторам, актерам, музыку С. Прокофьева Т. Хренников назвал гениальной. Однако твердили: не получился тот Иван IV, коего ждали,— прогрессивный государственный деятель, мудрый политик, провидец и великий реформатор, который, спору нет, был жесток и пролил много крови, но ради святого дела, историей принятого и оправданного.

Невозможно допустить, чтобы у первых зрителей второй серии не возникли вопросы: каков же здесь Грозный Эйзенштейна? и почему именно таков? *просчет это или замысел?* То, что режиссер ставит не традиционный историко-биографический фильм, было уже всем ясно, определение «высокая трагедия» уже прозвучало из уст Г. Александрова чуть более года назад, и вот читаешь стенограмму — и не знаешь, что думать.

Приведу несколько ее фрагментов.

Б. Чирков. [...] Картина мне не понравилась. И не потому, что она худо сделана. Со своих позиций в каждом виде искусства, в каждом направлении есть какая-то определенная логика, есть свое мастерство, и с этой точки зрения картина, которую я сегодня видел, очевидно, сделана безукоризненно. Режиссер сделал со своей точки зрения высшее, что он мог сделать и по изобретательности, и по тому, как построено все действие, и по тому впечатлению, которое оно производит на людей. Но на меня эта картина произвела гнетущее впечатление. Не только потому, что я этих людей не понял, как живых, а как каменные глыбы, передвигающиеся между собой. Каждое произведение искусства должно взбадривать, возбуждать, заражать чем-то, не обязательно оптимизмом, но оно должно меня как-то возбуждать, а то, что я сегодня увидел, меня придавило. Есть у меня такая книга «Поэзия кошмаров и ужасов». Он (автор.— *Е. Л.*) не ругает те произведения, которые в этой книге разбирает, но относит их к определенному типу произведений. Такое же впечатление, угнетающее, страшное, произвел на меня этот фильм. Страшно за людей. Какие страшные люди не только жили, но продолжают жить! Страшно за человечество. Не относится к определенному времени это впечатление. Меня это очень подавило. (*Голос с места:* «Стоит ли жить?») Не такой силой, конечно, но меня обескуражило и подавило это произведение. [...]

С. Герасимов. ...Многое остается неясным. Возникает вопрос: кто же Иван? Клинический самодур, больной человек, жаждущий крови, или государственный деятель, стремящийся к освобождению России от боярской ереси и чепухи и поднятию ее на высоко государственные позиции? [...] В общем, получается так, что внутри задачи — все задачи решены, но сама по себе задача оставляет глубокие сомнения: про то ли эта картина, про что мы все ожидали? [...]

Суммируя впечатление, хочется сказать, что вещь в смысле работы режиссера, техники операторского мастерства, музыки, игры актеров — блестящая. Все это производит необыкновенное впечатление. Однако вышло так, что о чем, собственно, картина, еще не ясно. Ощущение остается такое — не про то рассказано.

Генерал-майор **Н. Таленский.** [...] Совершенно справедливо, что все здесь свелось, собственно, к интимной трагедии Ивана. Это первый и основной недочет. Он привел к тому, что основная задача, основной заказ к этому фильму — раскрыть прогрессивный характер царя Ивана, его задачи, реформы, раскрыть опричнину как прогрессивное явление — это не выполнено, и по существу я здесь не вижу большой разницы между тем, как трактуется эта опричнина на экране во время демонстрации второй серии, по сравнению с тем, что имеет место в старой историографии, которую нужно решительным образом разоблачить. Все здесь свелось к борьбе, заговору, не выходя за рамки дворца. [...]

И. Пырьев. [...] В плане поставленных режиссерских задач мне кажется, что очень хорошо и гораздо лучше, чем в первой серии, играют актеры. И думается мне, что с точки зрения формы этот фильм нашим творческим кадрам — операторам, режиссерам — во многом поможет, двинет их с тех позиций, на которых они в плане формы кое-где остановились, не идут вперед по линии композиции, монтажа, работы с цветом.

И с точки зрения творческого выполнения этой серии, мне кажется, что здесь, несомненно, огромная удача и, по-моему, фильм просто очень интересный.

Но тут не в этом дело. Очевидно, дело в том, как это воспринимается. Правильна ли его идейно-историческая сторона, о чем говорил здесь товарищ Таленский? Какие чувства вызывает эта картина? Всякая трагедия, как бы она ни была страшна, после ее прочтения всегда как-то очищает человека, всегда приподнимает его, и он уходит с возвышенными мыслями и чувствами. А когда посмотришь эту картину, то она подавляет человека.

Мне непонятно из этой картины, почему бояр обвиняют в том, что они — за иноземцев, что они родину готовы продать иноземцам и так далее. Этого не видно из картины. Наоборот, судя по тому, как ведет себя Грозный и опричники, как они одеты, какие они делают поступки, какой у них грим, какое у них поведение, в какой обстановке они живут, я скорее это обвинение могу предъявить Грозному и его опричнине, что они продались иноземцам, потому что они ведут себя не как русские люди, а как иезуиты какие-то, как поклонники Гойлы (так в тексте, очевидно, Лойолы,— *Е. Л.*), и Грозный является тем великим инквизитором, который возглавляет эту опричнину. Я оправдываю и целиком стою на стороне тех бояр, которым рубят головы, этих русских бородатых людей, добрых и хороших, потому что не показано, почему они плохи, я ничего за ними, никаких поступков против русского государства не вижу, так что я стою за этих бояр, за Владимира. Пусть всем виден его идиотизм, но я стою за него, за Владимира, потому что в нем есть черты настоящего человека, во всяком случае — проблески этого настоящего человека. В то же время во всех этих людях, которые следуют за Грозным во главе с Малютой, ничего доброго, хорошего (в каком бы веке это ни было, но идущего от русских людей) нет.

Царь Грозный — умнейший, прогрессивный царь, большая умница, человек, который вел интереснейшую и очень сложную переписку с Курбским, который издал много для того времени законов, который понимал, как лучше нужно действовать, чтобы объединить Россию, чтобы вывести ее на широкую дорогу,— этот царь выглядит здесь не прогрессивным царем, а лишь великим инквизитором, собравшим вокруг себя этих страшных молодых людей, которые похожи в своем поведении на фашистов в XVI веке. (*Смех. Л. Соболев:* «Сильно, но правильно!») [...]

Вот почему, признавая фильм, признавая все его прекрасные, умелые творческие находки и достижения, я не могу его принять, я не знаю, вот как-то не могу точно объяснить, но мне как русскому человеку тяжело смотреть такую картину. Я не могу ее принять, потому что мне становится стыдно за свое прошлое, за прошлое нашей России, стыдно за этого великого государя — Грозного, который был объединителем и первым прогрессивным царем нашей России.

М. Ромм. [...] Что касается Грозного, то мне хочется сказать следующее. Я не специалист и не историк, я не берусь спорить со специалистами, но насколько я помню, Грозный именно был характерен своими страшными противоречиями. Сегодня он казнит, а назавтра он искренне кается, искренне хочет дружбы. Он искренне хочет дружбы. Он искренне хочет опереться на чье-то плечо. И вдруг его что-то выводит из равновесия. Здесь сделана ошибка. Он упрашивает Федора Колычева: «Дружбы хочу». Но дружбу он просит в виде нетопыря с распростертым шлейфом, наступая на шлейф. И я не верю его просьбе: «Будь другом». Он кричит, а не говорит. И как только ушел Колычев и Грозный задумался, как Малюта уже знает, что он думает о том, как ему (то есть Колычеву.— *Е. Л.*) срубить голову. Если бы после этого вошел человек и что-то доложил и вошел Малюта и сказал, что раскрыл про Колычевых то-то. А я этого ничего не видел. И Иван Грозный тут же, не сходя с места, дает разрешение Колычевых порубить. И доверчивости, в которую он впадает, я не верю. Это нарочито, чтобы Малюта успел пойти казнить. Потом Малюта рубит головы. И когда он срубил головы, то Иван говорит: «Мало!» Получается, что он обманул Колычева, и тогда мы не верим в его искренний порыв к дружбе.

А тема картины — одиночество Ивана. Тема правильная. И в дворцовой обстановке это можно показать. Человек, который задумал большие реформы, опирается на народ, но во всем старом окружении он одинок, вокруг стоит стеной то, что было опорой власти до него. И это создает его трагедию. Эта тема умная, правиль-

ная с точки зрения воззрения на Ивана. Он потом вынужден был уступить в чем-то, для этого нужно показать, что он в основе своей, так сказать, тяготеет к добру. А этого нет, этого в картине не хватает. [...] Эта серия, взятая несколько изолированно, делает поступки Грозного малооправданными, но если мы будем иметь терпение и сложим все три серии вместе, то этого впечатления не будет. В третьей серии, насколько я ее помню по сценарию, который я читал года четыре тому назад, Малюта Скуратов выступает уже как полководец, Иван Грозный выступает как военно-политический вождь страны, так показан выход России на Запад, показана война, которая дает разрядку всей этой эпопее. Весь вопрос в том, когда выйдет картина. Медленно продвигается картина, но было бы неправильно, чтобы положить сейчас в запас на год-полтора сделанную уже картину, которая представляет исключительный интерес. Мне думается, что смотреться она будет широкой публикой с гораздо большим волнением, чем первая серия. Любят комедии, но любят и драмы. Это не совсем трагедия. Этот кусок — это дворцовая мелодрама по жанру скорее, чем трагедия. Сделанное — великолепно. Мне кажется, что это будут смотреть. Тут есть захватывающие куски по напряжению сюжета. Не каждая картина веселит. У нас есть и веселые комедии («Небесный тихоход» и так далее), публика на этих картинах будет смеяться. Но не каждая же картина должна веселить! [...]

А. Дикий. Работа Эйзенштейна, несомненно, крупное явление, и так отмежевываться от него, став на позиции ретрограда, я бы боялся, хотя вижу много того, с чем не согласен.

Видимо, Грозного, как образ в его историческом значении, нужно пересмотреть и придать ему другой характер, не тот, который сложился под влиянием столетий в умах нашего народа. И вот эта цель не достигнута здесь, здесь утверждается то, что я уже знал, я не нашел в данной картине Эйзенштейна какого-то иного взгляда на события того времени и на самого Грозного. У меня такое чувство, что что-то мешает Эйзенштейну. Он как бы вступил в единоборство с Иваном Грозным и побеждает его. Но я не вижу Грозного. Это великолепные кадры, проходящие перед нами в квадрате экрана, это тончайшие световые нюансы, но это работает Эйзенштейн, чтобы не заметили Грозного И он остается победителем. Я вижу Эйзенштейна, но не вижу Грозного. Все это, как здесь правильно говорили, какое-то не русское. Это какая-то переряженая Испания, перенесенная на Потылиху. Разве это старая Россия, разве так убивали, да и кинжал-то никогда не держат так, как держит его этот молодой послушник. [...]

Писатель **Л. Соболев.** [...] Если это искусство большое, настоящее, то в этом искусстве нет двух составляющих — нет мысли и нет чувства в этом искусстве. В этом вся разгадка. Картина сделана великолепно, большим мастером, большими актерами, подкопаться нельзя. Это действительно большое явление искусства, но искусства здесь нет в том смысле, как я его понимаю, так как нет мысли и нет чувств.

Я ставлю себя в положение зрителя. Если мне показывают картину об Иване Грозном, затрачивают на это колоссальные средства и материальные, и актерские — человеческие, духовные,— то я должен что-то в этом увидеть. Но что я вижу? Я не понял Ивана Грозного по первой серии, а еще больше по второй. Иван Александрович Пырьев говорит, что это великий инквизитор. Он здесь со своей точки зрения прав. Герасимов говорит, что здесь дана только дворцовая интрига. [...]

А я могу понять, за что они хотели зарезать Ивана Грозного,— за то, что он сидел царем. А мне нужно так показать, чтобы я испугался, что они его действительно зарежут. Тут нужно все это показать много шире, увязать это как-то с тем, что мы фашистов победили в этой войне, чтобы все наши победы и тяжелая война как-то проецировались тут. Ведь если бы он не распорядился, как надо, у нас не было бы ни государства, ни Кремля. Тут как-то Грозный не показан во всем своем величии, тут выходит так, что после всех разговоров он чуть ли не сам пошел головы рубить. Я сейчас волнуюсь, потому, может быть, и несколько не аргументирую.

Здесь говорили, что это русская картина. Мое мнение как раз, что это — не русская картина. Она и в первой серии была такой. Ничего в ней нет русского. По первой серии говорили, что не такие своды, не та архитектура и так далее. Может быть, тут архитектура и та, жесты те, как будто и костюмы верные, но русского все же тут нет. И как это ни странно, единственный, в ком я чувствую русского, это этот болван, кретин — Владимир Старицкий, Иван Грозный — не русский. (*Н. Таленский:* «Да, скорее византиец какой-то...») Да не знаю, может быть, и ассировавилонец! Во всяком случае это — не русский характер, не русский язык. Хотя все сказуемые и отнесены на последние строчки фраз («сделаю», «возьму»), как будто и русский это язык, но он какой-то нарочито театральный. Тут говорили, что все идет на котурнах, а я думаю, что это уже не на котурнах, а на каких-то американских небоскребах!

Может быть, я ошибусь, но думаю, что ощущение мое, с которым я уходил с первой серии, сейчас лишь усилилось, мне тревожно и страшно, что третья серия в данном контексте нам ничего не разъяснит. Как все это спасти — я не знаю, но не беру смелости и утверждать, что нужно ждать третьей серии и вместе выпускать, потому что искусство есть искусство, а чтобы искусство двигалось, каждый должен работать во всю силу своего таланта, и очень хорошо, что Эйзенштейн довел себя почти до предела своих высказываний. [...]

А как ее примет зритель, я сейчас не могу сказать этого. Я знаю мнение многих людей (офицеров, советских служащих и так далее)

относительно первой серии этой картины, я интересовался этим. И знаю, что ее поняли не так, как было задумано автором. А эту серию картины совсем не поймут, то есть поймут ее совсем неправильно, и будет только путаница в мозгах.

Композитор **В. Захаров.** [...] В этой картине очень много формализма. Совершенно формалистичны эти цветные куски. Единственное оправдание этому — то, что картина очень скучна будет дальше. И вот для маленького разнообразия показаны эти куски. А почему дальше это прекратилось? То, что картина дальше перестала быть цветной, никак не оправдано. И почему в конце показан опять цвет? Чтобы подчеркнуть торжество момента? Хотя если бы это была хорошая форма, то мы бы должны были почувствовать, что вот наступил конец, развязка хотя бы этой серии. Мы, может быть, почувствовали бы это, а может быть, и нет. Я решил, что это был просто апофеоз, феерия в этом конце. [...]

Еще последнее замечание. Безусловно, здесь правильно говорили, что картина не русская. [...] Грозный здесь, конечно, не Грозный. Бояре здесь не бояре. Здесь все интересно, красочно, ярко. Но получается, что Грозный неприятен, бояр жалко и жалко Владимира, он погибает, то есть все получается шиворот-навыворот. [...]

Генерал-майор **М. Галактионов.** Я хотел бы напомнить Художественному совету, что доля ответственности за все это дело лежит и на нас, конечно, потому что мы в прошлый раз обсуждали картину. Я напомню, в частности, что и я выступал тогда и выражал огромные сомнения по поводу того, нужно ли выпускать первую серию, но тогда решили пойти на это дело и на дальнейшее. И вот сейчас получился черный бриллиант. [...] Что будет в третьей серии, если картина будет развиваться? Что это такое? Является ли это чем-то новым? Нет. Это как раз и скверно. По заказу и Грозного, и людей, и эпохи, и по всему духу, который проникает в эту картину, я назову имя, которое сразу покажет, о каком искусстве здесь идет речь. Имя это — Достоевский. И здесь, бесспорно, эта картина заключает в себе элемент достоевщины. Причем Достоевский вскрывал язвы, которые были на теле нашего государства, нашей страны. Он своим зондом проникал туда, он был величайшим обличителем. Когда эта картина показывает язвы, то это не то, что есть в нашем народе, а это какие-то сверхотрицательные вещи, которые являлись не существом нашей страны, а язвами инородными. Здесь Грозный показывается, бесспорно, как раз в том плане, как показывался бесконечное число раз. [...] Это неисторично, и прежде всего потому, что взято все отрицательное и не показано то положительное, которое было. Если говорить об историчности, то этот фильм не является, бесспорно, историчным. [...] Во всяком случае, никакой попытки пересмотреть исторические взгляды на Грозного здесь не сделано, а наоборот, он показан так, как его представляли раньше, и поэтому никакого не получилось впечатления борьбы прогрессивного начала с теми реакционными силами, которые задерживали развитие России. [...]

Я полностью согласен с тем, что здесь не отражена Россия и что здесь нет той позиции нашей, советской, которая рассматривает историю с той высоты, на которую наш народ сейчас взошел. Здесь эта Россия не фигурирует, и я целиком присоединяюсь к тем товарищам, которые говорят, что здесь нет показа России,— глубокого, настоящего показа ее. Мне кажется, что в этой картине обязательно нужно это учесть, потому что, вне всякого сомнения, эта картина не в ту сторону нас ведет. Речь идет не только о Грозном и историческом фильме, но, может быть, о более глубоких вещах, потому что мне кажется, что направлять те огромные силы искусства, которыми владеет Эйзенштейн, именно по такому пути неверно. И самое существенное, что здесь есть, это то, что картина пессимистична; она не подымает, не зовет вперед. Наше же искусство должно быть оптимистичным. Такие элементы могут быть и в других картинах. Я связываю это с понятием достоевщины. Нам нужно, чтобы элементы пессимизма были как-то оправданы и связаны с обличением, а затем нужно переходить к сильным, оптимистичным вещам. Если нам нужны картины широкого плана, героические картины, то их как раз нужно давать в тонах оптимистичных.

Эта картина говорит об огромных возможностях искусства, которые у нас имеются, и с этой точки зрения ее нужно отметить как выдающееся достижение, но в то же время нужно иметь в виду, что нам нужно направлять наши усилия — и, в частности, в отношении показа вождей Отечественной войны — и к тому, чтобы уметь правильно использовать все средства искусства в направлении нашего советского, оптимистического мировоззрения, которое поднимает и возвышает людей.

Г. Александров. Почти все, что было сказано сегодня в области критики второй серии, было сказано и по поводу первой серии. (*И. Большаков:* «Правильно, были такие замечания».) Все повторилось по той же программе: и обвинение в «нерусскости», в отсутствии в картине народа, и в отсутствии показа Москвы и натуры, и в неправильной трактовке образа Грозного, и по поводу опричников. (И тогда мы говорили, что они напоминают фашистов!) Обо всем этом мы уже говорили. Однако я рад, что первая серия картины «Иван Грозный» получила Сталинскую премию первой степени, несмотря на все наши замечания при обсуждении этой картины, на самые решительные заявления и протесты в отношении многих элементов этой картины. И тогда ставился вопрос, чтобы не выпускать первую серию, подождать, когда будет вторая серия, соединить их вместе, а потом уже разбирать эту вещь. Я горжусь тем, что в нашей стране существует такой по-

рядок, что мы с вами на высоком Художественном совете можем решить, что «картину выпускать не надо», а более важный Совет решает, что она нужна и пойдет на экране.

Многие зрители ругали первую серию, многие неохотно смотрели эту картину, более охотно смотрели «Близнецов»[4]. И картина «Близнецы» дала больший денежный доход государству, чем эта картина. Но тут нужно серьезно подойти к этому вопросу. «Грозный» может давать гораздо меньший доход, а «Близнецы» — больший, но все-таки, хоть я и комик, я буду за «Грозного» в данном случае и по данному вопросу. [...]

Третью серию без выпуска второй серии на экран сделать нельзя. Тогда действительно Эйзенштейн повторит ошибки. Мы несем ответственность, но не можем снимать ее с художника. Он отвечает за свой творческий путь. Если фильм выйдет, то та критика, которую мы сегодня выносим, сотни раз будет выноситься, и когда он поедет в гости на заводы, и когда комсомольцы пригласят его на просмотр этой картины, то эта критика позволит ему исправить третью серию более сознательно, более производственно-практично, чем после нашей с вами критики, в которую некоторые режиссеры не очень верят. Поэтому я считаю — для того, чтобы нам завершить эту грандиозную творческую работу, вторую серию нужно выпустить. Пусть ее критикуют, пусть она подвергнется обсуждению, критике. Это поможет ему сделать третью серию.

Я считаю, что Художественному совету надлежит сценарий третьей серии обсудить перед тем, как он будет сниматься. Тут мы должны показать свой опыт и знания и сказать Эйзенштейну: для того чтобы правильно закончить картину, для того чтобы вывести из тупика трагедию Грозного, нужно сделать то-то и то-то. [...]

Я горжусь тем, что Эйзенштейн может свою оригинальную линию осуществлять и покажет ее нам. Я считаю, что мы обязательно должны выпустить вторую серию. Он положил в картину всю силу своего духа, и вот под самый конец, при монтаже, он заболел, и я предлагаю, несмотря на всю критику, которая была по его картине, послать ему приветствие, что смотрели фильм, ругали, и пожелать дальнейших успехов.

М. Ромм тут же сказал: «Александров правильно выступал, и я присоединяюсь ко всему его выступлению, так как во всем согласен».

Слово взял осторожный, осмотрительный, многоопытный И. Большаков. «Не такое простое это дело,— сказал он.— Сегодня были противоречивые оценки, и так просто нельзя от них отмахнуться. С одной стороны, сегодня было признано, что картина, с точки зрения художественной формы, великолепна, что картина большого мастерства и режиссерского, и актерского, и операторского, и музыкального, что все компоненты великолепны. С другой стороны, раздаются голоса, что по содержанию картина фальшива и неправильна».

Руководитель киноведомства оказался в сложном положении. «С одной стороны», прав Г. Александров: первая серия получила, несмотря на опасения, высочайшее одобрение, так что риска как будто нет. «С другой», генерал-майор М. Галактионов, всегда твердокаменно выражавший нагую чистоту партийной линии, высказал — четко и недвусмысленно — ряд возражений принципиального политико-идеологического характера (не комментируя, отмечу: все они были в адрес Эйзенштейна повторены, развиты и дополнены в постановлении ЦК ВКП(б) о второй серии фильма «Большая жизнь» в августе 1946 года). Поэтому И. Большаков предложил назначить комиссию (в составе Н. Таленского, С. Герасимова, Г. Александрова, А. Дикого и Т. Хренникова): «Пусть комиссия сформулирует свои предложения и потом, может быть, еще раз мы все это обсудим. А решение о том, выпускать или не выпускать эту серию, пока принимать не будем». Заключительный аккорд был таков: «Телеграмму товарищу Эйзенштейну дать стоит. Товарищ Александров пусть составит текст этой телеграммы».

Она была послана Сергею Михайловичу в Кремлевскую больницу, где он лежал с первым своим инфарктом. Дальнейшее известно: заказчик вторую серию не принял. Исполнитель обманул его доверие. Вторую серию велено было уничтожить, а с ней прерывалась и экранная жизнь первой серии. Полная и окончательная катастрофа — служебная, деловая. И — миг высочайшего творческого торжества, полная и окончательная моральная победа художника: один из «прототипов» узнал себя в типе — и не вынес этого зрелища, сломался, не выдержал характера, выдал себя, публично признал, пусть и в косвенной форме, правдивость портрета и испугался силы его воздействия.

Но вот коллеги Эйзенштейна — нельзя к ним не вернуться — в самом деле полагали, что он, желая угодить, все же сбился с пути, не того Грозного стал рисовать,— и долг товарищей состоит в том, чтобы направить его на истинную дорогу, помочь ему воссоздать деяния и характер прогрессивного царя. Не допускали мысли, что Эйзенштейн сознательно поставил и последовательно решал противоположную задачу? Не поняли, что он сам, по своей воле, создал для себя трагическую коллизию, чтобы разом разрубить запутавшийся узел своей судьбы, а это,

[4] Фильм К. Юдина (1945).

по законам жанра, означает смерть центрального героя и его моральную победу?

Стенограммы не дают ответа на эти вопросы. В те времена все — или почти все — так много и часто безотчетно лгали, что ложь вошла в привычку, готовность говорить то, что положено, стала едва ли не безусловным рефлексом, и уже сами верили в то, что говорили, переживали то, чего на самом деле не переживали, так что чувства стали фальшивыми, и поди разбери без дополнительных надежных источников, искренними ли были, например, советы Эйзенштейну Михаила Ромма? Или он таким образом — косвенно — предостерегал: мол, покажите хоть раз, что Грозный «внутренне тяготеет к добру», не то быть беде? Позже Михаил Ильич утверждал, что первые зрители второй серии (просмотры шли сначала на «Мосфильме», а потом уже в Комитете) цепенели от ужаса за режиссера, настолько все было прозрачно. Или это — вполне понятная аберрация памяти? Но о том же свидетельствуют другие, например Ю. Юзовский.

Сжато изложив обсуждение Худсоветом второй серии, Р. Н. Юренев отметил: «Все выступавшие исходили из необходимости показать Грозного всецело положительным государственным деятелем [...]. Никто не сомневался в этой концепции [...][5]. Если судить по стенограмме, это так. Однако Ростислав Николаевич, несомненно, подтвердит: с «Иваном Грозным» Худсовет попал в западню. Допустим, посмотрев вторую серию, коллеги Эйзенштейна верно поняли, наконец, его замысел. Разве могли они вслух его хотя бы сформулировать, не то что открыто обсуждать, принимая или отвергая? В любом случае это значило рисковать жизнью Эйзенштейна, притом смертельно, да и себя ставить в крайне опасное положение нежелательных свидетелей дерзкого богохульства, недопустимого даже в помыслах, даже в подсознании. Тем, кто брал слово, оставалось одно — сравнивать исполнение с заказом, а делать это жестко или мягко — вот тут выбор был за каждым. И отдадим им должное: они высказывали упреки достаточно сдержанно. Правда, все учитывали то, о чем в победительном тоне напомнил Г. Александров: первая серия была удостоена сакрального монаршего поцелуя...

Но как бы там ни было, без гнева и пристрастия оценивая сегодня ту дьявольскую — и вполне типичную, «массовидную» — ситуацию полного извращения всех норм, историк не имеет права пройти мимо тягостного обстоятельства: автор известного постановления ЦК ВКП(б) в оценке второй серии мог опираться не только на мнение генерал-майора М. Галактионова, штатного «фельдфебеля в Вольтерах», но и на суждения крупных деятелей искусства. И даже, кто знает, заимствовать у них кое-что — нужды нет, что суждения эти были им навязаны!

Здесь на второй план отходят вопросы: искренни ли они были? Так уж свято верили в истинность концепции заказчика?

В «Одном дне Ивана Денисовича» идет разговор о первой серии «Ивана Грозного» (хотя Солженицын добавляет сведения и о второй, на экраны не вышедшей, но, возможно, кем-то из заключенных виденной), и звучит обвинение режиссеру: «Заказ собачий выполнял!» Нет, не собирался выполнять и не выполнил (хотя в печати не раз обещал это сделать, а потом «извинился»: виноват, не получилось, не сумел). А как оценил советы и позицию своих коллег — бог весть.

Судьба отцов советского искусства трагична. Одному из них — именно Эйзенштейну — дано было мужество в критическую минуту отказаться от роли послушной жертвы, покорно идущей на заклание, и в роли трагического героя, сыгранной безупречно и достойно, вывести трагедию на поверхность: уверенно взять на себя развитие другим задуманного действия, на свободном дыхании привести его к по-своему решенной кульминации, а затем бестрепетно — к предрешенному финалу. И на фоне двойной исторической трагедии — незавершенного фильма «Иван Грозный» и судьбы его Автора — как жаль тех, кто выбрал себе другие роли и другие судьбы! Конечно, мы не имеем права судить, потому что, как известно, нельзя требовать героизма от других. Но перечитываешь стенограммы — и вновь тоска охватывает, горечь переполняет. Думаешь и об ушедших поколениях, и о своем, и о нынешних: где люди, не устрашившиеся трагического подвига? Такие, как Андрей Дмитриевич Сахаров? Он, с молодых лет работавший «на оборонку», воспитанник и любимец военно-промышленного комплекса, нашел в себе силы не только вырваться из его всеобъемлющей системы, но и бросить ей вызов, «восстать на море бед» — и победить. Легко представить, что скажут о нас, конформистских современниках Сахарова, потомки лет через пятьдесят, читая архивные документы, помеченные нашими днями.

[5] Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть вторая. 1930—1948. М., 1988, с. 277.

Владислав Цукерман

Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом

Трудно найти в истории кино другой фильм, вызывающий столь противоречивые мнения и имеющий столько различных толкований, как эйзенштейновский «Иван Грозный». Одни осуждали этот фильм, как панегирик сталинской диктатуре. Другие восхищались им, видя в нем смелое развенчание той же диктатуры. Случилось мне даже однажды читать статью прогрессивного и влиятельного американского критика Кауфмана, написанную в год выхода фильма на экраны, в которой «Иван» разочарованно комментируется, как сделанный по голливудским образцам костюмно-исторический боевик, бездумное развлекательное зрелище. За годы после выхода «Ивана Грозного» на сотнях языков написаны сотни книг, толкующих этот фильм с позиций социальных, исторических, философских, психоаналитических и многих, многих других. И каждый раз авторы этих работ находят в фильме новые и новые значения и мысли.

Присоединяя свой голос к многолюдному хору разноречивых мнений о «Иване Грозном», я прекрасно сознаю, что сама эта разноречивость вызвана богатством и многоплановостью фильма. Не претендуя на открытие единственной и конечной истины об одном из самых сложных произведений искусства XX века, я тем не менее надеюсь, что мой комментарий поможет пролить дополнительный свет на последний шедевр Эйзенштейна.

Владислав Цукерман, режиссер научно-популярного кино, с 1964 по 1972 год работал на «Центрнаучфильме». В 1972 году эмигрировал в США. Его фильм «Жидкое небо», получивший международное признание, демонстрировался на Московском международном кинофестивале в 1989 году.

•

«Иван Грозный» — мой любимый фильм. Я видел его бессчетное количество раз. И, конечно же, каждый раз находил в нем что-нибудь новое. И вот где-то между стопятидесятым и двухсотым просмотрами я начал обращать внимание на элементы, ранее мной не замеченные, и, насколько мне известно, никогда ранее не описанные ни одним из критиков фильма.

Сначала я обратил внимание на то, что огромное количество сцен фильма содержат своего рода ловушки. Герои то и дело расставляют друг для друга ловушки или попадаются в ловушки свои или чужие. Разбирая эти сцены-ловушки подробнее, я с удивлением обнаружил, что две самые большие и значительные из них: «Пещное действо» и «Пир опричников» — построены вокруг театрального представления. (Особая, необычная для кино театральность «Ивана Грозного», конечно же, явление известное. Сам Эйзенштейн писал, что никогда бы в ранние годы своего творчества, когда он боролся за реализм фильмов почти документальный, исключающий даже профессионального актера, никогда не смог бы он предположить, что сделает фильм, побивающий рекорды использования «оперных» бород, наклеек, тяжелых пластических гримов и парчовых боярских костюмов.)

Однако то, что я заметил, переходило предел театральности чисто изобразительной. «Пещное действо» и «Пир опричников» по времени составляют больше половины второй серии, а почти все остальные сцены связаны с этими двумя. Не слишком ли много театра для фильма о XVI веке да еще и о царевоителе, который начинает и завершает фильм программными словами об объеди-

нении России и выходе к морю? Естественно и для темы, заявленной этими речами, и для жанра в целом предполагать, что фильм будет наполнен батальными сценами. Другой исторический фильм того же Эйзенштейна, «Александр Невский», дает примеры батальных сцен, лучших в истории мирового кино. Однако в «Иване Грозном» батальных сцен в прямом смысле этого слова практически нет. Есть одна «военная» сцена — «Взятие Казани». Но в ней предполагавшаяся битва заменена подкопом под стены города, то есть обманом, «ловушкой», в которую должен попасться противник. И подмена эта особо подчеркнута словами Ивана, обращенными к Курбскому: «Пороху моему не веришь? На кобылах скакать — красоваться, на жеребцах — Георгию Победоносцу подражать?» Правда, в фильме есть полутораминутная сцена проскока русских всадников к побежденной Казани, но, согласимся, назвать ее настоящей батальной сценой никак нельзя. Скорее это сцена возвеличивания Грозного, крупные планы которого занимают добрую половину ее длины.

Что же это получается: в фильме о Иване Грозном нет битв, но зато хоть отбавляй театра?

Рассматривая подробнее первую из наиболее театральных сцен — «Пещное действо», я обратил внимание на необыкновенное сходство этой сцены со знаменитой сценой «Мышеловки» из «Гамлета».

Гамлет не был уверен в том, что Клавдий в действительности убил его отца, чтобы захватить трон. Он просит актеров разыграть перед Клавдием пьесу, сюжетом которой явилось бы убийство, подобное предполагаемому преступлению Клавдия. Реакция короля должна выдать правду.

> К л а в д и й. Как называется пьеса?
> Г а м л е т. «Мышеловка»...

«Мышеловка» — это специальное театральное действие, предназначенное быть ловушкой для короля Клавдия, и король действительно выдает себя.

«Пещное действо» в «Иване Грозном» — тоже специальное театральное действие, предназначенное быть ловушкой. И в результате, по мнению Ивана, Ефросинья Старицкая выдает себя, открывая, что она — убийца жены Ивана, Анастасии.

Есть здесь и одно существенное отличие от «Гамлета». «Пещное действо» предназначалось быть ловушкой не для Ефросиньи, а для Грозного, а попала в эту ловушку вместо него одна из ее устроителей — Ефросинья. Структура шекспировской «мышеловки» здесь усложнена. Я бы назвал ее перевернутой «мышеловкой». В ловушку попадается тот, кто строит ее другому.

Нетрудно заметить, что и следующая «театральная» сцена Ивана — «Пир опричников» — тоже является такой же перевернутой «мышеловкой». Ефросинья засылает на пир убийцу, чтобы убить Ивана, убитым же вместо него оказывается ее собственный сын. (Немного позже мы разберем обе эти сцены подробнее.)

На первый взгляд может показаться, что структурные элементы, отмеченные выше,— всего-навсего формальные приемы, еще несколько блестящих деталей среди многоцветной бесчисленной сокровищницы, какую представляет собой «Иван Грозный». Однако мне думается, что за подчеркнутой театральностью «Ивана», за сценами «перевернутой мышеловки» скрывается особое, заложенное в этот фильм значение, выделяющее «Ивана» не только среди фильмов Эйзенштейна, но и среди вообще всех фильмов мирового кино.

Перед тем как начать говорить об этом значении, мне хотелось бы подчеркнуть, что тема ловушки не появляется впервые только во второй серии, в сценах «Пещного действа» и «Пира опричников». То же самое можно сказать и про элементы театра. Обе темы — «ловушечная» и «театральная» — пронизывают весь фильм.

«Мышеловка» — это театр, использованный в качестве ловушки. То есть комбинация этих двух тем. Почти весь фильм — цепь вариаций на эти темы, постепенно усложняющихся, нарастающих и завершающихся наиболее сложной по структуре и наиболее эффективной «мышеловкой» «Пира опричников».

Чтобы не быть голословным, я перечислю здесь некоторые проявления театральности, а также некоторые ловушки и мышеловки, замеченные мною в фильме, так же как и в сценах, не снятых или снятых, но не вошедших в фильм. Краткий перечень этот, надеюсь, без сомнения докажет, что подобное обилие этих элементов не может быть случайным.

Фильм начинается с венчания Ивана на царство. Не могу удержаться от прямой цитаты из сценария:

> Как молодой зверь —
> гибкий, стройный, страстный —
> вбегает он в тишине по восьми ступеням
> возвышения в середине храма:
> на «архиерейский амвон, именуемый
> феатром.

Таким образом, «феатр» задается в самом начале. И Эйзенштейн делает все от него зависящее, чтобы тема эта дошла до зрителей. Он располагает помост — «феатр» на переднем плане кадра, так что помост доминирует, возвышается над всеми, и долго маленький в сравнении с помостом Иван шагает по направлению к нему из глубины кадра, чтобы, поднявшись на него, возвыситься, возвеличиться, превратиться в царя.

В дальнейшем очень часто Иван показан в фильме стоящим на разного рода помостах. И композиция кадров подчеркивает их театральность, обращенность к зрителю. Театральность подчеркнута и нарочито медленной и ритмичной манерой произнесения текста актерами. Подчеркнута она также и тем, что подавляющее большинство сцен фильма происходит в замкнутых пространствах интерьеров, по большей части дворцов и соборов.

Драматургия фильма сама по себе подчеркнуто, демонстративно театральна. Она явно напоминает пьесы Шекспира. Множество разнородных событий происходит во время одной, связанной единством времени и места, сцены. Пример: свадьба Ивана переходит в народный бунт, а затем тут же появляются татарские послы и начинается война с Казанью. Причем большинство сцен, связанных с активным «кинематографическим» действием: битва, бунты,— происходит за пределами фильма, о них рассказывают в кадре прибывающие с поля действия «вестники». Обычно при экранизации пьес, в частности пьес Шекспира, режиссеры превращают рассказы «вестников» в экранное действие. Эйзенштейн же делает обратное — в фильме по своему собственному сценарию заменяет действия рассказами о них. Особенно типична в этом смысле сцена битвы Грозного с войсками Курбского в сценарии третьей серии. Курбский сидит в шатре, и о ходе битвы мы узнаем от входящих в шатер людей. Чем не Шекспир! Пример более известный и еще более театральный — о смерти матери Ивана мы узнаем из крика за кадром «Великая княгиня Елена Глинская преставилась!»

Враги наносят ответный удар. Ефросинья отравляет жену Ивана — Анастасию. Это начало самой сложной, последней ловушки первой серии. На смерть жены Иван отвечает ходом как бы совершенно неожиданным — уходом из Москвы в Александрову слободу. Враги радуются победе, но преждевременно. Народ идет к Ивану в слободу, прося Ивана вернуться, и в этом призыве народном Иван находит оправдание для открытых репрессий против своих врагов-бояр, оправдание для основания опричнины. Ловушки здесь как бы двоятся. Первая, боярская, для Ивана — убийство Анастасии — оборачивается ловушкой для бояр. Вторая, царская, для бояр — уход Ивана из Москвы — наслаивается на первую в середине ее хода — это «мышеловка», «представление» Ивана, такое же, как и в случае его ложной смерти. Обе ловушки имеют общий конец — победу Ивана. На этом заканчивается первая серия фильма.

Вторая серия открывается небольшой сценой во дворце Сигизмунда. Предатель Курбский сообщает польскому королю, что Иван покинул Москву и все готово для захвата русской столицы. Курбский ожидает, что Сигизмунд сделает его царем России, но открывает, что награда за предательство будет мизерной. В каком-то смысле он попался в ловушку. Вбегающий по-шекспировски в конце сцены гонец кричит: «Царь Иван на Москву возвращается!» Таким образом, в ловушку Иванового розыгрыша вместе с боярами в Москве и Курбским попадается и Сигизмунд. Здесь все враги Ивана вместе в одной ловушке, созданной возвращением Ивана в Москву. Иван подчеркивает «ловушечный» характер ситуации первой репликой следующей сцены: «Что? Попались? Не ждали возвращения?.. С головой себя выдали, изменники...»

Завершение эпизода-ловушки, начатого в первой серии, естественно переходит в следующий эпизод, тоже ловушку. На этот раз поймать Ивана в ловушку пытается митрополит Филипп, добиваясь от царя для себя права заступаться за осужденных на смерть. Однако вместо Ивана в ловушку эту попадается сам Филипп. По совету Малюты, до того, как Филипп успеет вступиться за них, Иван отправляет на казнь родню Филиппа.

Казнь родичей Филиппа — причина того, что Филипп задумывает свою мышеловку для Ивана, «Пещное действо».

Далее весь остаток второй серии — две мышеловки, уже упомянутые выше: «Пещное действо» и «Пир опричников». Рассмотрим их подробнее.

Эйзенштейн идет еще дальше. Даже те немногочисленные сцены с действием, происходящим вне интерьеров, которые были в сценарии, в большинстве своем не попали в фильм. Так, в первой серии исчезла сцена, показывающая начало народного бунта на Красной площади, исчезла сцена приноса даров Ивану после победы над Казанью.

Эйзенштейн — самый кинематографичный из режиссеров, славившийся предельным реа-

лизмом кадра и «рубленым» монтажом, на этот раз, кажется, делает все возможное, чтобы убедить зрителя: показанное на экране — не реальность, не исторический документ; это — условный театр, притча, обращенная к залу. Зачем он это делает?

Подождем еще немного с ответом на этот вопрос для того, чтобы коснуться немного и темы ловушек.

●

Пролог первой серии — венчание Ивана на царство. Сцена, в которой представлены все враги Ивана и объявлены мотивы их вражды, заканчивается сообщением о предстоящей свадьбе Ивана и угрозой его тетки и тайного врага, выразительницы боярских интересов Ефросиньи: «Учиним же свадебку сему хозяину!» Ефросинья готовит народный бунт, приурочивая его к свадьбе. Ивану приготовлена ловушка. Но Иван настраивает ворвавшийся в трапезную народ в свою пользу и таким образом еще более возвеличивается. Ловушка, приготовленная для Ивана, оборачивается в его пользу.

Далее следует прибытие татарских послов. Они приносят Ивану весть о готовящемся наступлении татар. Русскому царю предлагают покончить с собой, так как победить у него нет шансов. Но Иван решает сам первый идти в наступление. Ловушка, расставленная для него внешними врагами, также оборачивается против них, как обернулась против внутренних врагов ловушка народного бунта.

Иван идет на Казань. Опять, как я уже отмечал выше, вместо ожидаемой битвы следует ловушка для татар: подкоп под стены Казани.

Казань взята. «Теперь поистине царем буду!» — кричит Иван. Но в следующих кадрах мы находим его больным, даже умирающим. Это следующая ловушка. На этот раз расставленная Иваном его внутренним врагам. Чтобы стать «поистине царем», надо выведать, кто будет присягать на верность его сыну в случае его смерти, а кто нет. И Иван прикидывается умирающим. Это уже почти полная «мышеловка». Здесь, правда, еще нет театра, но есть «представление», «розыгрыш» с целью выведать истину о подозреваемых противниках.

Митрополит Филипп задумывает развенчать злодеяния Ивана всенародно, таким образом заставив его покаяться и прекратить репрессии. Для этого Филипп поступает вполне по-гамлетовски. Он ставит в Успенском соборе (главном храме Москвы, том самом месте, где на «феатре» происходило венчание Ивана на царство и где будет разыгрываться заключительная сцена фильма) спектакль. Спектакль этот — «Пещное действо» — изложение библейской истории о том, как вавилонский языческий тиран Навуходоносор казнил трех невинных иудейских отроков Анания, Азария и Мисаила. Параллель с гамлетовской мышеловкой трудно не заметить. Царю и свидетелям-зрителям предлагается спектакль, демонстрирующий давнее событие — точную аналогию недавнего царского преступления.

«Ввергнутые в огненную пещь» отроки поют:

Преданы мы еси ныне
В руки владык беззаконных,
Оступников ненавистнейших,
Царю неправосудному
И злейшему на всей земле...
Нет у нас ныне
Ни царя, ни князя
Праведного,
Господу угодного,
Дабы нас, безвинных, защитить,
Божий суд свершить,
Царя прегордого укротить...
Умалены мы, господи,
Паче всех народов,
И унижены ныне
На всей земле...

В гробовом молчании, застыв от ужаса, слушают это обвинение, брошенное прямо в лицо царю Ивану, зрители в Успенском соборе. (Точно в таком же молчании, не веря своим ушам, смотрели эту сцену первые немногочисленные избранные советские зрители до того, как фильм был запрещен. Вызов казался брошенным в лицо Сталину. Но об этом позже.) Отроки продолжают, обращаясь к народу в соборе:

Пошто, халдеи бесстыдные,
Царю беззаконному
Служите?
Пошто, халдеи бесовские,
Царю сатанинскому —
Хулителю, мучителю —
Радуетесь?
Ныне чудо узрите:
Будет унижен
Владыко земной
Небесным владыкою.

Но реакция Ивана на брошенное ему в лицо обвинение оказывается прямо противоположной ожидаемой постановщиками «мышеловки». Иван отвечает на вызов не покаянием, а еще большим озлоблением: «Отныне буду таким, каким меня нарицаете! Грозным буду!»

Однако мышеловка «Пещного действа» тем не менее, как я уже писал выше, срабатывает. Но попадается в нее не Иван, а одна из устроительниц «мышеловки» — Ефросинья. По ее реакции на спектакль Иван догадывается, что именно она подсыпала яд в чашу, которую Иван подал больной жене Анастасии. Убийца выдает себя во время спектакля-«мышеловки» точно так же, как выдал себя Клавдий в «Гамлете».

Иван устраивает пир и приглашает на этот пир Владимира Старицкого — сына Ефросиньи, которого она задумывает сделать новым, боярским царем. Ефросинья видит в этом приглашении возможность устроить ловушку для Ивана. С Владимиром может пройти на пир и свой человек, Петр Волынец, запланированный убийца Ивана.

Иван между тем готовит свою собственную «мышеловку» для Владимира и Ефросиньи. Напоив и обласкав Владимира, он выведывает у наивного юноши тайну плана цареубийства. Затем Иван разыгрывает спектакль собственного отречения от престола в пользу Владимира, облачает его в царские одежды и отправляет в таком виде в темноту Успенского собора, где царя поджидает убийца. В ловушку, расставленную для Ивана, попадает Владимир. Смертью Владимира завершается вторая серия.

Чтобы закончить мысль о «ловушечном» характере всего «Ивана Грозного», проанализируем вкратце сценарий третьей, не снятой серии фильма.

Иван идет на Новгород «тайным» походом, посылая туда ложную информацию. Целый город попадается в ловушку царя.

Иван исповедуется Евстафию в своих грехах — исповедь оказывается ловушкой, Евстафий выдает свою причастность к предательству.

Королева Елизавета обманывает двусмысленным заявлением немецкого посла.

Грозный приказывает Федору Басманову казнить собственного отца. Федор выполняет приказ. Но эта проверка лояльности тоже оказывается ловушкой. «Родного отца не пожалел, Федор,— говорит Иван,— Как же меня жалеть-защищать станешь?» Понятно, что эта проверка Федора для него необратимо фатальна. Как бы ни поступил Федор, убил бы он отца или нет, в глазах Ивана он уже осужден. Еще до того, как проверка началась, Федор уже в ловушке. Эта фатальность, необратимость ловушек в фильме — очень важная черта, к значению которой мы вернемся позже.

И, наконец, последний эпизод третьей серии — поход ливонцев на Москву. Поход задумывается как тайный, как ловушка для Ивана, но Иван превращает его в ловушку для ливонцев и таким образом выигрывает свою главную войну.

Анализ фильма и сценария говорит сам за себя. Сцен без элементов ловушек в «Иване Грозном» почти нет. Даже мелкие сцены внутри проанализированных выше больших сцен во всех частях фильма содержат в себе если не ловушки, то их первичные элементы: обман, обманные действия. Так, Курбский во время битвы за Казань замахивается на Ивана рукой, но затем прикидывается, что ограждал царя от вражеской стрелы. Обман этот, конечно же, оборачивается в конце концов против него. Примеры подобного рода можно приводить без конца.

В чем же здесь дело? Почему столь многие художественные элементы «Ивана Грозного» наводят на мысль о гамлетовской «мышеловке»? Возможно, вы уже догадываетесь о предлагаемом мною ответе: причина этой «мышеловочности» заключается в том, что сам фильм «Иван Грозный» — «мышеловка». Гамлет ставит спектакль на исторический сюжет, изображающий преступление, сходное с преступлением короля Клавдия, для того, чтобы король, один из зрителей спектакля, узнав в театральном действии свое преступление, своей реакцией разоблачил себя. Эйзенштейн ставит фильм-«мышеловку» для Сталина. И чтобы подчеркнуть театральный, «мышеловочный» характер этого фильма, делает его форму максимально театральной, сценичной, обращенной в зал.

В отличие от шекспировской эйзенштейновская «мышеловка» — двойная. Если Сталин попадает в нее, то есть прореагирует на эйзенштейновский вызов, это будет обозначать, что Эйзенштейн, расставивший эту «мышеловку», попался в нее сам; реакция Сталина-зрителя может оказаться для Эйзенштейна роковой. Поэтому и «мышеловки» в сюжете «Ивана» построены как подобные двойные «мышеловки», в которые обычно попадается тот, кто их расставил. Отсюда и фатальный, безвыходный характер этих «мышеловок» (вспомним испытание Иваном Федора Басманова).

Эйзенштейн понимал, что «мышеловка» для Сталина не может не носить такого мрачно двусмысленного характера. Сталин не может не узнать в преступлениях Ивана своих преступлений, и поэтому, делая подобный фильм, Эйзенштейн как бы подписывает самому себе смертный приговор.

●

В той двухсерийной форме, в которую фильм вылился, он представляет собой удивительно цельную структуру с ярко выраженной идеей театрального действа. Начинаясь с ряжения — обряда венчания на царство, а затем — ряжения на смерть Владимира Старицкого, музыкально варьирующего и пародирующего пролог. Параллели здесь аккуратно выдержаны даже в деталях. Так, если в «венчании на царство» слуги несут к столу бесконечную вереницу блюд с белыми лебедями, в «венчании» Владимира присутствует та же вереница лебедей, только на этот раз они — черные. И появляются эти лебеди в момент, когда Владимир признается Ивану в том, что его готовят в новые цари, таким образом открывая сцену пародийного венчания.

Нельзя не отметить и последовательную игру с заменами белого на черное и черного на белое как в изображении, так и в диалоге при «мышеловочном» переворачивании в финале элементов, заданных в прологе. Число примеров здесь бесконечно. Приведу три. Ефросинья говорит о Пимене: «Бел клобук, а душа черная»,— и тут же сама, снимая с головы черную накидку, открывает под ней белую.

Над трупом Владимира Ефросинья поет в последний раз: «Купался бобер, купался черный...», и ее перекрывает черная фигура опричника.

Третий пример касается еще более важной для конструкции фильма детали: переход к открытой театральности «мышеловки» «Пещного действа» знаменуется первым появлением Ивана в черном монашеском одеянии. И эта смена одежды специально подчеркнута Филиппом как важнейший элемент, так как названа вместе с обвинением в убийствах, предшествуя этому обвинению: «Не узнаю царя православного в нецарских одеждах. Не узнаю царя православного в деяниях языческих!» В финале же фильма толпы опричников в черных балахонах буквально захлестывают экран.

Структурная рамка из двух венчаний на царство — реального в начале и пародийного, перевернутого в конце — как бы выявляет и подчеркивает истинный смысл фильма. «Иван Грозный» начинается как ода Сталину, его «венчание» и, неожиданно перевернувшись, оказывается в конце его развенчанием. Сама эта структура, продуманная жестко уже в сценарии, опровергает бытующее мнение, что Эйзенштейн задумывал просталинский фильм, а затем, в процессе работы, невольно и неожиданно для самого себя сделал антисталинский. Структура эта еще более заострена в двухсерийном варианте. (Когда стало понятно, что третья серия вряд ли будет сделана, Эйзенштейн начал титаническую борьбу за то, чтобы первая и вторая серии вышли на экран одновременно.) Весь фильм — это одно большое представление, действо, «венчание-развенчание» (так же, как театральное действо внутри «Гамлета»), работающее как мышеловка. И характер этой ловушки-мышеловки фатально абсолютен. Если Сталин попадется (а не попасться он практически не может), он запретит фильм. И самого Эйзенштейна неминуемо ждет гибель. Намек на подобное толкование «Ивана» легко усмотреть в песне опричников. (Пир опричников, на котором происходит переодевание Владимира, ряжение его перед закланием,— единственная сцена, которую Эйзенштейн сделал цветной, подчеркнув тем самым ее особую важность.) Цитирую сценарий:

Лукаво Федька негромко поет:
«А как гости с похмелья домой пошли,
Они терем за собой зажгли».
Понимающе вполголоса опричники поют:
«Гойда, гойда!
Говори, говори!
Говори, приговаривай,
Говори, приговаривай!»
С расстановкой Федор говорит:
«Топорами приколачивай...»

Что «понимают» опричники? Только ли обреченность Владимира? Кто сжигает за собой терем? Нет ли здесь слишком уж заметного созвучия с выражением «сжигать за собой мосты»? И уж не Эйзенштейн ли сам сжигает их, ставя подобный фильм?

Не только в структуре фильма, но и в биографии Эйзенштейна можно найти множество подтверждений подобному толкованию «Ивана Грозного».

Хорошо известна любовь Сергея Михайловича к розыгрышам, «театрализации» собственной жизни, причем «театрализации», часто довольно опасной для него самого. В своих устных рассказах Михаил Ромм приводит два примера подобных розыгрышей. Один из примеров: история ловушки, подстроенной Эйзенштейном Шумяцкому, от которого во многом зависела его, Эйзенштейна, судьба. Результатом этого «розыгрыша», как и следовало ожидать, были годы творческого простоя.

Многие известные факты свидетельствуют о том, что Эйзенштейн с самого начала планировал «Ивана Грозного» как фильм крайне опасный, предвидел и ожидал для себя трагические последствия.

Айвор Монтегю вспоминает в своих мемуарах (перевод с английского): «Одному из друзей, предупреждавших его (Эйзенштейна), что последние сцены фильма могут навлечь на него неприятности, он твердо, с несгибаемым упрямством цельного художника, отвечал: «Это будет первый в истории случай самоубийства фильмом».

Сохранились свидетельства того, что с самого начала Эйзенштейн задумывал «Ивана Грозного» как фильм, непосредственно связанный с современностью. И. Юзовский пишет в своих мемуарах: «Я помню, он (Эйзенштейн.— *В. Ц.*) передавал мне свой разговор с Ждановым по поводу Ивана Грозного (перед тем как начать писать сценарий.— *В. Ц.*): история есть урок; этот урок народ должен уразуметь; кто не понимает — поймет; аналогия есть цель картины. «Чтоб всех можно было узнать,— резюмировал Эйзенштейн.— Все кругом должны быть узнаны. Я не буду уходить в глубь веков, чтобы оттуда вытаскивать те или иные фигуры,— я, напротив, возьмусь за современников и буду их тащить в глубь веков. Вы знаете — увлекательная для художника задача. [...] Я поворачиваю рычаг времени: вот каменный век, а вот квартира ответработника гражданина Шуйского — господи, что с ним делается в процессе превращения! Пыхтит, шипит, упирается, отказывается, трясется, как бы не вышло чего,— а я за горло давлю, давлю сына сукиного, и что вы думаете: вырастает борода, набирает вес, важность, брюхо соответственно надувается — вот видите, как вам идет, вам даже легче, чем было прежде, когда вы были товарищем Проценко, а не боярином Шуйским,— а сам он смотрит на меня сквозь дымку зорким глазом да как рявкнет: «На дыбу тебя!» — страшновато, брр»[1].

А вот свидетельство одного из первых зрителей готовой картины. Михаил Ромм пишет:

«Когда картина была почти закончена, группа режиссеров была вызвана в министерство. Нам сказали: посмотрите картину Эйзенштейна. Быть беде! Помогите разобраться в этом деле... Мы посмотрели и ощутили ту же тревогу и то же смутное чувство слишком страшных намеков, которые почувствовали работники министерства. Но Эйзенштейн держался с дерзкой веселостью. Он спросил нас:

— А что такое? Что неблагополучно? Что вы имеете в виду? Вы мне скажите прямо.

Но никто не решался прямо сказать, что в Иване Грозном остро чувствуется намек на Сталина, в Малюте Скуратове — намек на Берию, а в опричниках — намек на его приспешников. Да и многое другое почувствовали мы и не решались сказать. Но в дерзости Эйзенштейна, в блеске его глаз, в его вызывающей скептической улыбке мы чувствовали, что он действует сознательно, что он решился идти напропалую. Это было страшно».

Свидетельств того, что, задумав «Грозного» как фильм-самоубийство, Эйзенштейн был готов идти в своем решении до самого конца, сохранилось много. Герберт Маршалл в книге «Мастера советского кино» приводил свидетельство жены Эйзенштейна Перы Аташевой (обратный перевод с английского): «Мы пытались уговорить Сергея Михайловича не пытаться ставить вторую часть в точном соответствии с написанным им сценарием. Но он был тверд, несмотря на свое больное сердце. Ему говорили, что это будет его концом. Но он не отступал...»

Далее Маршалл описывает, как Эйзенштейн реагировал на предложение Аташевой вырезать из второй серии «опасные» эпизоды: «Сергей Михайлович побледнел от гнева, сжал губы и сказал: «Когда вы будете делать своего «Грозного», вы будете ставить по-другому, я буду ставить только так». Это же свидетельство Аташевой приводит в предисловии к шестому тому сочинений Эйзенштейна И. Вайсфельд[2].

После запрещения второй серии не только Пере Аташевой казалось, что Эйзенштейн попытается в угоду Сталину переделать фильм, как делали другие режиссеры, как делал с другими своими фильмами он сам. Ведь отказ от переделок мог воистину обернуться самоубийством. Однако воспоминания современников свидетельствуют о том, что режиссер и не помышлял о переделках.

Ростислав Юренев в своих мемуарах об Эйзенштейне вспоминает, как, навещая больного Эйзенштейна, сообщил ему:

«— Во ВГИКе студенты-операторы чуть не подрались: кому идти к вам на практику, на пересъемку «Грозного».

— Какие пересъемки? — почти вскрикнул он горько и злобно.— Неужели вы все не понимаете, что я умру на первой же съемке? Я и думать о «Грозном» без боли в сердце не могу!»[3]

[1] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974, с. 399.

[2] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 6. М., 1971, с. 24.

[3] Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 283.

О переделках Эйзенштейн не хотел и слышать, скорую же свою смерть как бы планировал заранее. Инфаркт, часто воспринимающийся как результат запрещения второй серии, в действительности уложил Эйзенштейна в постель до того, как было принято решение о запрещении.

Приближающийся день своего пятидесятилетия Эйзенштейн ожидал в больнице. Станислав Ростоцкий вспоминает:

«...У меня дома раздался телефонный звонок.

— Слушай,— сказал Эйзенштейн.— Тут меня спросили, кто будет выступать от студентов на моем юбилее, я сказал, что ты, не возражаешь?

Я пошутил, что бесплатно не согласен.

— Ну ладно, ладно, будет с меня подарок,— сказал Сергей Михайлович, потом помолчал и сказал: — Только выступать придется не на юбилее, а на похоронах»[4].

Эйзенштейн умер в ночь на 11 февраля 1948 года, через семнадцать дней после своего пятидесятилетия.

Не только факты биографии Эйзенштейна и «мышеловочная» структура «Ивана Грозного» говорят в пользу версии о фильме-самоубийстве. Есть в «Иване» и множество других элементов, наводящих на мысль о правильности этой точки зрения.

Один из таких элементов — постоянно повторяющаяся тема чаши.

Евангельская фраза Христа «Да минует меня чаша сия» подразумевает трагическую и жертвенную смерть Христа на кресте. В фильме Эйзенштейна эту фразу произносит Иван, и почти мистический голос Федора Басманова отвечает ему из-за кадра: «Не минует!» Тема эта имеет в фильме материальное воплощение: в чашу, поданную Иваном Анастасии, Ефросинья подсыпает яд: один из важнейших узлов фильма. В конце фильма тема отыгрывается обратным, перевернутым сюжетным ходом — чашу эту шлет Иван в подарок Ефросинье, приглашая ее сына — Владимира на его последнюю, смертную трапезу (помните такую же параллель двух пиров: венчания-развенчания?). Гибель героев фильма часто сопровождается напоминанием о теме чаши. Пример из сценария третьей серии (сцена после убийства Иваном одного из последних преданных ему людей — Федора Басманова, того самого, кто когда-то сказал: «Не минует!»):

Сгорбленная фигура Ивана в кресло опускается:

«Вот уж и Басмановых не стало...»

Недвижим Федор лежит.
Стеклянным взором вверх —
на венцы сорока мучеников
умирающий глядит.

Одинокая слеза
по седой бороде
царя Ивана прокатывается...
На конце царской бороды повисла,
словно надгробное рыдание творя.

«Помилуй мя, боже, помилуй мя...»

Важно отметить что в фильме в действительности «чаша сия» минует Ивана и не минует Федора, Владимира и других жертв царя.

Владимир занимает в этом ряду особое место. Он герой последней «мышеловки» второй серии — пира-развенчания. Он — жертва. Невинный, почти младенец, ужасающийся кровавым деяниям царя. Его приглашает Иван на пир, присылая его матери символическую чашу, его обряжает Иван в царские одежды, посылая на заклание.

Выбор на эту роль Кадочникова представляется мне отнюдь не случайным. Кадочников пишет в своих мемуарах: «Почему он выбрал меня на роль этого кандидата в боярского царя — наивного, по-детски бесхитростного? Трудно сказать точно. До войны я сыграл композитора Мухина в фильме «Антон Иванович сердится». Шутили, что это первый интеллигентный персонаж в нашем кино»[5].

На мой взгляд, ответ Кадочникова на поставленный им вопрос весьма точен. На роль Владимира Эйзенштейну нужен был актер, интеллигентный в самой своей органике. Потому что, попадая в двойную «мышеловку», Владимир этим самым как бы представлял самого Эйзенштейна.

Мне кажется не случайным, что сцена трагического шествия в Успенский собор, место коронования русских царей, предваряющая убийство Владимира и служащая как бы реквиемом по нему,— одна из самых длинных сцен фильма и, несомненно, самая длинная сцена без диалога.

[4] Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 300—301.

[5] Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 342.

Еще один факт подтверждает мою мысль: Эйзенштейн дал Кадочникову в фильме не одну, а три роли, на первый взгляд совершенно разные. Кроме Владимира, Кадочников играл короткую роль шута-халдея в «Пещном действе» и в третьей серии должен был сыграть Евстафия — человека, готового сказать Ивану прямо в лицо правду о его злодеяниях. Мне кажется, что вместе они представляют три ипостаси, в которых выступает Эйзенштейн, делая фильм-«мышеловку», в которой он неминуемо должен был погибнуть сам. Невольный враг диктатора, наивный интеллигент, поднимающийся до роли царя в момент своей театральной гибели — одна из них; борец, враг диктатуры, осмелившийся разоблачить ее, жертвуя жизнью — вторая; и шут, клоун — третья, ибо всегда шуты позволяли себе говорить правду царям. И что иное, как не шутовство,— создать зрелище-«мышеловку» для кровавого диктатора?

Чтобы тема шута не осталась незамеченной зрителями, Эйзенштейн уделяет ей в фильме особое место. Иван говорит об убийце Владимира Старицкого:

Пошто его держите?
Он царя не убивал.
Он шута убил.
Отпустите его... [...]
Не шута убил... злейшего царского врага убил.
Благодарствую...

Здесь ставится откровенный знак равенства между шутом и врагом царя.

Шуты, клоуны всегда были среди главных персонажей рисунков Эйзенштейна. И не только рисунков. Борис Агапов в своих воспоминаниях рассказывает о странном случае, имевшем место летом на даче, где Эйзенштейн и Агапов были соседями. Одной из комнат дачи Эйзенштейна была маленькая «каютка» под крышей.

«В каютке,— пишет Агапов,— было оконце, которое, если стоять внизу перед дачей, напоминало ту дырочку в старинных ходиках, где появлялась птичка, когда часы звонили. Отсюда он однажды и напугал меня. В летнее шишкинское утро я пришел звать Эйзена на прогулку, взглянул наверх и увидел в оконце белое меловое лицо со сводом рыжеватых волос, взбитых над лысиной. Маска мертвого клоуна улыбнулась неподвижной страшной улыбкой. Вся дачная шишкинская идиллия мгновенно исчезла... С чего ему вздумалось все это? Конечно, тут тоже была шутка для гостей, однако даже когда он сделал мне рожки и исчез, точность замысла картины — дача, солнце и страшное лицо в окне — остались как зловещая сцена из недоброго фильма». «Интересно,— пишет далее Агапов,— нет ли продолжения этой шутки в прошлом и в настоящем — в книге, в набросках, в уроках режиссуры? Не проходит ли это «явление мертвого клоуна» сквозь всю жизнь, начиная от детства и вплоть до последних фильмов?»[6]

В сценарии первой серии есть сцена, не вошедшая в фильм. Шут польского короля Сигизмунда в виде издевательской шутки открывает Курбскому правду о том, что Курбский сам попал в свою ловушку, предав Россию. Через несколько минут шут этот в задней комнате дворца предстает перед Сигизмундом в совершенно новом обличье. Он оказывается замаскированным посланцем германского императора.

И... не шут перед королем.
Но король —
трепетный и озабоченный,
перед —
внезапно выросшим и распрямившимся шутом.

Вдали глухо затихают фанфары.

Шут снимает колпак.

Мне думается, Эйзенштейн исключил из фильма эту сцену потому, что слишком уж прозрачна была ее метафоричность. Слишком горд и открыт вызов «шута» Эйзенштейна тирану Сталину.

Свой вызов Сталину Эйзенштейн хотел сделать и понятным для зрителей, и зашифрованным, тайным. Тема тайны — еще одна тема, пронизывающая «Ивана Грозного» насквозь.

Про подкоп, решивший судьбу осажденной Казани, Иван говорит:

Не все дела наверху —
есть дела другие, глубокие, потайные!
На ветру свеча красно горит,
под землей свеча — взрыв чинит.

А вот разговор между Иваном и Малютой о плане обмана Филиппа:

Говорит Малюта хитро,
глаз сощурив, с расстановкою:
«Гончий пес чего творит,
коли зверь хитрит —
в нору стрелой летит?..»

[6] Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 389.

Говорит Иван задумчиво:
«Обгоняет.
Обскакивает...
Зверя обходит...»

Иван говорит про свой планируемый поход на Новгород:

Но не с шумом и литаврами...
Со смирением —
тайным походом —
на тот подвиг двинемся.

Документ, подтверждающий заговор против Ивана, оказывается спрятанным в тайнике за иконой Божьей матери Троеручицы. Петр Волынец:

Перед смертью —
про злодейство все скажу...
Не один в том деле убийца — трое,
как икона бывает Божьей матери — троерукая,
так и в убийстве том — три руки замешаны...

Невольно приходит на ум мысль о трех ролях Кадочникова — трех ипостасях Эйзенштейна.

Прав я или не прав в толковании всех этих деталей и в своей основной мысли о фильме-«мышеловке», одно несомненно: тайна, зашифрованность, символ — элементы, отнюдь не чуждые поэтике Эйзенштейна да и тому, как воспринимали его личность окружающие. Серафима Бирман в своих мемуарах, к примеру, пишет: «Камуфляж» — неискоренимое свойство Эйзенштейна: утаить, зарыть, похоронить то, чем полно его чуткое сердце»[7].

Не чужда была Эйзенштейну и открытая, подчеркнутая театральность приема. Первой работой Эйзенштейна — студента Мейерхольда — была режиссерская разработка пьесы Людвига Тика «Кот в сапогах», в которой Эйзенштейн соорудил на сцене вторую сцену, повернутую спиной к зрительному залу. «Второй, воображаемый зрительный зал,— вспоминает Сергей Юткевич,— находился зеркально против реального зрительного зала. Таким образом, персонажи Тика все время как бы вели двойное существование, они представали в виде актеров на сцене этого маленького театрика, то адресуясь к воображаемому зрителю, то спускаясь с помоста сюда за кулисы, видимые нам. Этим приемом Эйзенштейн великолепно подчеркнул ироническую интонацию, свойственную творчеству немецкого романтика»[8].

Если я прав и «Иван Грозный» представляет собой фильм-«мышеловку», тогда первая студенческая работа Эйзенштейна и его последний шедевр составляют собой своеобразную рамку, стилистически замкнутое кольцо двух сверхтеатральных работ. Творческая жизнь Эйзенштейна таким образом приобретает законченность, аналогичную законченности «Ивана Грозного», начинающегося пиром-венчанием и заканчивающегося пиром-развенчанием. Необходимо заметить, что сам Эйзенштейн в шутку ли, всерьез ли, но выражал заботу о драматургической законченности, «структурности» своей биографии. Михаил Ромм вспоминает:

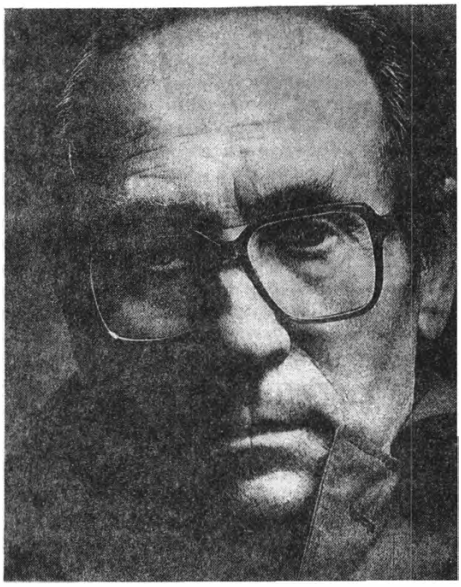
«...он любил говаривать:

— Вот не догадался я вовремя умереть. Какой бы памятник вы мне соорудили, если бы я умер сразу после «Броненосца «Потемкин». Я сам испортил свою биографию».

Фильм-«мышеловка» для самого себя, фильм-самоубийство — идея, вполне сочетающаяся с подобным высказыванием.

[7] Бирман С. Судьбой дарованные встречи. М., 1971, с. 386—387.

[8] Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 106.



Тадеуш Конвицкий

Малый апокалипсис

Писатель и кинематографист Тадеуш Конвицкий — фигура важная, неотъемлемая, постоянно действующая и достаточно особая в культурном пейзаже послевоенной Польши. Его художественный, политический, наконец, частный портрет сложен из противоречий, если не сказать, взаимоисключений.

С одной стороны, его романы и фильмы очень похожи каждый на предшествующий и все вместе друг на друга. С другой — монотематизм Конвицкого почему-то никого не утомляет, его очередные работы нетерпеливо ждут, а по их появлении бурно, в долгих спорах обсуждают.

Он отчетливый пассеист. Его мир — прошлое, реальное и психологическое. Оно у Конвицкого имеет объем, воздух, пространство. В прошлом уважена повседневность, примирены поэзия и натурализм, в равноправном диалоге сосуществуют случай и судьба. В нем чувственно и художественно полноправна природа. Наконец, прошлое у Конвицкого обладает собственной поэтикой — поэтикой сна, мечты, предположения с очень сильным звуком горького лиризма. В поздних книгах и фильмах Конвицкого, пожалуй, прежде всего в фильмах прошлое наливается еще и соками яркой зрелищности: оно отступает в глубь календаря, появляются костюм, реквизит, ритуал. А в двух последних его лентах «Долина Иссы» (1982) и «Лава» (1989) и вовсе проза повествования вспорота стихами Чеслава Милоша в первом случае и самого Адама Мицкевича — во втором. Настоящее же у Конвицкого всегда и по всем статьям скомпрометировано. В настоящем льет дождь, осенняя промозглость вползает в дома и души персонажей. Дряблость воли, оцепенение, эмоциональный паралич — это день нынешний в сочинениях и постановках Тадеуша Конвицкого. Природа у него брезгует так называемой современностью, и у негородского автора, каким по происхождению и натуре он является, на страницы книг, в кадры фильмов вываливается пренеприятное копошение толп — шествия, официальные манифестации, просто толчея — бессмысленное скопище строений обшарпанных, клонящихся, как и весь коммунистический социум, к упадку, то чванливо помпезных и так же идеологически «ангажированных», как, например, достославный варшавский Дворец науки и культуры имени Иосифа Сталина — любимый монстр Конвицкого, о котором он сочинил фантастическую повесть-гротеск «Вознесение» и который весьма значим в сонме лиц и образов ленты «Как далеко отсюда, как близко» (1972). К слову сказать, одной из самых личных, самых откровенных и самых выразительных работ писателя-режиссера.

Так вот зачарованный прошлым Конвицкий, казалось бы, вопреки логике, воспринимается своими самыми внимательными зрителями и читателями, как «знаменитый ворожей» (выражение известного критика Анджея Вернера). Только его ворожба абсолютно не пифического происхождения. Сверхнормальная наблюдательность, почти маниакальный азарт всматривания в разворачивающуюся перед глазами реальность (что сам писатель называет «комплексом ротозея») в сочетании с памятью редкостной активности, памятью биографической, исторической, культурной, и лежат в основе «прогнозов» Конвицкого. Прошу помнить, что то, что предстоит через минуту начать читать держащему в руках наш журнал, писалось в 1977—1978 годах, когда ничто не предвещало даже легкой простуды восточного чудовища и уж тем более освобождения Польши. Герек вколачивал пуды долларов в многочисленные стройки века, его идеологи, не щадя живота своего, но за хорошие привилегии, гнали «пропаганду успехов», гэбисты — тоже рьяно и тоже не из голого энтузиазма — выслеживали инакомыслие (что, правду сказать, им было делать значительно легче, чем, например, их лубянским учителям, по-

скольку инакомыслие в Польше никогда не знало боязливости, а напротив, отличалось и отличается склонностью к прилюдному любованию собой). И здесь, как в кино, параллельный монтаж: на тихой улочке, неподалеку от университета, в самом центре польской столицы крупный писатель и известный кинематографист сочиняет то ли роман, то ли сценарий, то ли быль, то ли фантастику, то ли притчу, то ли антиутопию, словом, как сказал поэт, живую «повесть на обрывке дней». Писателю-режиссеру уже перекрыты все возможные прямые выходы к читателю-зрителю: его имя значится в черных списках, разосланных в издательства и кинообъединения, хотя он не причастен ни к одной политической группировке с тех пор, как в 1966 году добровольно удалился из рядов правящей и руководящей, не замешан в акциях, не состоит, не выступает.

Вот еще одна, казалось бы, несообразность публичного портрета Конвицкого: он ведет самое что ни на есть укромное существование, бежит политики, не водится с деятелями, писания аранжирует как мелочи и небылицы, фильмы (после «Как далеко отсюда»...) ставит по канве чужой жизни и чужой литературы, но все, что выходит за его подписью, воспринимается как открытое политическое творчество, а сама политика (или история) неожиданно начинает развертываться по фабулам его книг как по сценариям. И так совершается прорыв, еще раз вспомним Пастернака, «из вероятья в правоту».

Ирина Рубанова

Вот и наступает конец света. Вот и надвигается, подходит или, точнее, приползает мой собственный конец света. Конец моего личного света. Но прежде чем моя вселенная расколется на куски, рассыплется на атомы, вздыбится в пустоту, впереди у меня еще последний километр моей Голгофы, последний круг в этом марафоне, последние несколько ступенек вниз или вверх по лесенке бессмыслицы.

Я проснулся в тот угрюмый час, с которого начинается безнадежный осенний день. Лежу и смотрю в окно, законопаченное тучами, вернее, одной тучей, которая напоминает почерневшие от старости обои. Это час, когда снимают кассу жизни, час ежедневных расчетов. Раньше люди подводили итоги в полночь, перед тем как погрузиться в тяжелый сон, теперь они бьют себя в грудь под утро, разбуженные грохотом издыхающего сердца.

Рядом, в тумбочке лежит чистая бумага. Нитроглицерин современного литератора, наркотический порошок измочаленного индивидуума. Можно нырнуть в неглубокую, белую челюсть страницы, спрятаться от себя и от личной вселенной, которая уже скоро взорвется и исчезнет. Можно эту беззащитную белизну испоганить порченой кровью, отравой бешенства, смрадной харкотиной — а этого никто не любит, даже сам автор. Можно на эту бессмысленную белизну выцедить сладость искусственного согласия, амброзию фальшивой надежды, приторный сироп лести — а это все любят, даже сам автор.

В какую сторону свернуть на этом последнем круге? В горькое лево или в сладкое право? За окном та же самая туча или коллектив обезличенных туч. По проржавевшему карнизу промчался на длинных, тонких ногах дождь. Что-то там когда-то было. Бурное движение форм, красок, обрывков чувств. Моя жизнь или чужая. Скорее всего какая-то придуманная. Месиво непрочитанного, несбывшегося, старых фильмов, незавершенных грез, услышанных легенд, неприснившихся снов. Моя жизнь. Котлета из белка и космической пыли.

В этой туче или в этих нескольких склеенных осенних тучах утопает Дворец культуры, который некогда, в молодости, был Дворцом культуры и науки имени Иосифа Сталина. Огромное, остроконечное строение вызывало страх, ненависть, священный трепет. Памятник спеси, статуя рабства, каменный торт предостережения. А сейчас это всего лишь большой барак, поставленный на попа. Источенный грибком и плесенью старый общественный нужник, сиротливо прозябающий на центрально-европейском перекрестке.

Он подмигивает мне несколькими хилыми огоньками окошечек. Кокетничает со слащавой фамильярностью. А кто меня поставил на попа? Меня положили на бок. Отложили вбок. Я лежу на левом боку и слушаю свое сердце, которого не слышно. И думаю о той худосочной цепочке химических реакций, которые приводят к тому, что я поднимаю веки, что у меня бурчит в животе, что кожа морщится на лбу, что ноет приглушенной болью вульгарный мочевой пузырь, что в голове или вне головы происходит движение слов, представлений, которые мы называем мыслями, что появляется облако волн, которое есть не что иное, как тоска или спазм ненависти, что в космическое пространство мчит снаряд страха перед вечно неведомым или заряд наслаждения познанием крохи правды. У многих моих друзей однажды вдруг лопнула эта цепочка химических реакций, и я не знаю, где они сейчас, то ли каются над горсточкой фосфора, растворяющейся в кладбищенской земле, то ли уносятся вдаль в судорожных колебаниях, свойственных волнам, то ли устремляются в глубь бесконечности и вернутся сюда, где меня уже не будет.

В доме слышны первые отголоски жизни. Это огромный локомобиль в образе доходного дома медленно отправляется в повседневность. Ну и я тянусь за первой сигаретой. Нет ничего вкуснее этой сигареты перед завтраком. Она сокращает жизнь. Долгие годы я трудолюбиво сокращаю себе жизнь. И все тайком сокращают свое существование. Что-то в этом, должно быть, есть. Какое-то высшее предписание или, может, закон природы перенаселенной планеты.

Я люблю это зыбкое головокружение после глубокой затяжки горьким дымом. Мне хотелось

бы достойно попрощаться с миром. Ибо с детских лет я расстаюсь с жизнью и никак не могу расстаться. Слоняюсь на железнодорожных переездах, хожу под стенами домов, с крыш которых падает черепица, привязываюсь к хулиганам. Так и приближаюсь к финишу. Я на финишной прямой. Мне хотелось бы как-то попрощаться с вами. Жажду завыть нечеловеческим голосом, чтобы меня услышали в самом глухом уголке планеты, а может, даже в соседних галактиках, а может, даже в резиденции Господа Бога. Тщеславие ли это? Долг ли? Или инстинкт, который, как потерпевшим крушение, как потерпевшим крушение в космосе, велит нам веками кричать в звездное пространство?

Мы панибратствуем с вселенной. Космосом утирает себе рожу продажный поэт, безмозглый юморист, вероломный журналист, так почему же и я не могу задрать голову вверх, где летают проржавевшие спутники и окоченевшие отходы космонавтов.

Словом, мне хотелось бы как-нибудь попрощаться. Всю ночь мне снились зубы. Я держал в руке горстку зубов, словно это были кукурузные зерна. В одном даже торчала пломба, дешевая варшавская пломба из стоматологического кооператива. Мне хотелось бы сказать что-нибудь о себе до самого конца. Ни в предостережение, ни в назидание, ни даже развлечения ради. Просто сказать что-нибудь, чего никто другой выложить не в состоянии. Ибо я перед тем, как заснуть, а может, погружаясь в первое мимолетное облачко сна, начинаю постигать смысл существования, смысл времени и смысл бытия вне жизни. Я постигаю этот секрет на какую-то долю секунды, на какой-то миг далеких воспоминаний, на мелькающее мгновенье умиротворяющих или страшных предчувствий, и тотчас же сваливаюсь на каменистое дно дурных снов. Все, у кого хоть чуточку крови поступает в мозг, напрягают остатки своих сил, дабы постичь. А я близко. То есть бываю близко. И я отдал бы все, что у меня есть, до последней крошки, а ведь у меня нет ничего, так вот, я отдал бы все мое ничего, чтобы увидеть тайну во всей ее простоте, увидеть ее всю враз и запомнить ее навсегда.

Я двуногое существо, произведенное на свет неподалеку от Вислы престарелыми родителями, а значит, в генах я унаследовал весь их двуногий опыт. Я сам видел войну, а значит, страшное исступление млекопитающих, которые убивают друг друга до изнеможения. Я наблюдал зарождение жизни и ее конец в форме такого акта, который мы называем смертью. Я познал все звероподобие своего вида и все его необыкновенное ангелоподобие. Я прошел этот тернистый путь индивидуальной эволюции, который называют судьбой. Я один из вас. Идеальный аноним Хомо сапиенс. Так отчего же случаю, повинуясь капризу, не доверить мне тайну, если вообще ей суждено быть открытой.

То, что я говорю, походит на какую-то праздничность, на роскошь бездельника или отклонения извращенца. Но ведь все вы, которые время от времени пускаете в ход свои мозговые извилины, поддаетесь таким же точно желаниям и амбициям. Таким же точно страхам и соблазнам самоуничтожения. Таким же точно бунтам и отречениям.

Две пьяные разносчицы свалили высокую колонну ящиков с бутылками молока. И теперь, застыв в неподвижности, обозревают последствия катаклизма, переживая сложный, а вместе с тем и простой процесс перехода от ужаса к легкомысленному веселью. Прозрачный дождь задел своим крылом наш дом, рассыпающийся от старости. Наш варшавский дом эпохи позднего сталинизма, эры декадентского сталинизма, периода полонизированного и обветшалого сталинизма.

Надо вставать. Надо подняться с постели и исполнить пятнадцать дел, над смыслом которых нельзя задумываться. Нарост автоматических привычек. Благословленный рок бессмысленного ряда традиций. Но последняя война не только убила несколько десятков миллионов человек. Последняя война, не желая того и походя, развалила огромный дворец культуры европейской морали, эстетики и нравов. В «роллс-ройсах», «мерседесах» и «москвичах» человечество опять въехало в сумрачные пещеры и обледеневшие гроты.

За окном мой город под тучей, похожей на старые, почерневшие обои. Город, куда провидение загнало меня из моего собственного города, который я уже не помню и который все реже вижу во сне. Судьба перенесла меня всего на несколько сот километров, но она отдалила меня от несостоявшегося бытия на целую вечность перевоплощений. Этот город — столица народа, который испаряется бесследно. Об этом тоже надо сказать. Но кому? Тем, кого уже нет, или тем, кто погружается в забвение? А может, тем, кто пожирает отдельных людей и целые народы?

Город начинает шуметь, словно приводной ремень. Пробуждается от ночной летаргии. Пробуждается к предназначенному ему, о чем я знаю и что хочу предотвратить.

Паук спускается на невидимой нитке с потолка. Исхудал бедолага, высох, ибо мух все меньше. Он так вот сожительствует со мною с весны. Я в свое время облегчал ему охоту. Мы по необходимости сдружились. У него почему-то нет приятелей, мои улетучились.

Итак, сначала помолюсь. За себя, за близких и за умерших друзей. Моя молитва, составленная мною практично и связно, напоминает слезливый ультиматум. Сплошные требования и немножечко учтивости. Когда я молюсь, пугливые кощунственные мысли жужжат вокруг головы. Я их ревностно отгоняю, хотя они только примеряют мое скромное значение к огромной и старомодной конструкции религиозных аксиом, инкрустированных в это мрачное и печальное зданьице, возведенное людьми эпох светлых и темных, добрых и жестоких. Потом я долго крещусь, отчаянно осеняю и осеняю себя крестным знамением, чтобы этим ритуальным жестом отогнать дурные мысли, дурные страсти и дурных духов.

Я свободен. Один из немногих людей в этой стране прозрачного рабства. Рабства, небрежно покрытого лаком современности. Долго и бескровно сражался я за эту жалкую личную свободу. Я сражался за мою свободу с соблазнами, с честолюбием и с голодом, которые всех гонят вслепую на

бойни. На якобы современные бойни человеческого достоинства, чести и чего-то там еще, о чем мы давно позабыли.

Я свободен и одинок. Ибо одиночество — довольно-таки ничтожная плата за эту мою маленькую роскошь. Я освободился на последнем круге, когда финиш видно уже невооруженным глазом. Я свободный аноним. Мои взлеты и падения ушли в шапках-невидимках, мои успехи и грехи уплыли в конвертах-невидимках, и мои книги и фильмы полетели в пропасть в сейфах-невидимках. Я свободный аноним.

А раз так, то закурю-ка еще одну сигарету. На голодный желудок. Вот и наступает мой конец света. Это я знаю наверное. Мой преждевременный конец света. Кто будет его вестником? Внезапная пронизывающая загрудинная боль? Пронзительный визг колес тормозящего автомобиля? Враг, а может, друг?

А эти бабы за окном все еще обсуждают катастрофу с молоком. Уселись на доисторические ящики из темно-серого пластика, закурили и смотрят, как водянистое молоко стекает в уличный водосбор, из которого валит пар, ибо, наверное, опять по ошибке в канализационные трубы пустили горячую воду с электротеплоцентрали. И я вдруг поймал себя на мысли, что уже много лет никто не разносит молока, что о таких вот работящих бабах неопределенного возраста, толкающих перед собой тележки с бутылками молока, что о таких вот бабах я уже успел позабыть, что картинка эта в моем сознании связывается с давно умершим временем, когда я был молод и мир был молод.

Видно, снимают исторический фильм, думаю я и прислоняюсь лбом к влажному стеклу. Но за окном обычная, будничная, грязная улица. Маленькие группки людей спешат вдоль стен домов по своим делам. С Дворца культуры, как всегда по утрам, когда теплеет, отрывается трухлявый кусок каменной облицовки и с грохотом летит по выщербленным расселинам здания вниз. И только теперь я замечаю на стене этого строения огромного орла на черном фоне, вернее, на красном, но почерневшем под дождем. Белый орел наш держится неплохо, ибо снизу подпирает его огромный земной шар, накрепко оплетенный серпом и молотом. Какая-то водосточная труба отзывается глухим голосом окраины. Это ветер, может, еще летний, а может, уже зимний, несется с Площади парадов и поворачивает тополя серебряной стороной к солнцу, которое увязло в мокрых тучах.

Кончились сигареты. А когда кончаются сигареты, человека охватывает неотвязное желание затянуться дымом. И вот я один за другим выдвигаю ящики моей драгоценной сокровищницы, в которой я храню оскорбительные письма и старые счета, испорченные зажигалки и квитанции финансового ведомства, фотографии поры молодости и порошки снотворного. И тут, между клочками ваты и трубочками бинтов из того старого доброго времени, когда еще был смысл лечиться, так вот, в этом замшелом от дряхлости чуланчике я отыскиваю пожелтевшую страничку родом из давних лет, страничку, напоминающую картуш памятника или же надгробную плиту, страничку, на которой я некогда начал новую прозу, так никогда и не законченную. А начинал я работу в прекрасную новогоднюю эпоху, сразу же после 1-го, когда легкое похмелье еще пульсировало в здоровой голове. А начинал я в Новый год потому, что подчинялся тогда предрассудкам и хотел новый биологический и астрономический цикл отметить работой. Потом я понял, что мой собственный Новый год начинается на исходе лета или ранней осенью, и по этой, вероятно, причине бросил писать и никогда больше не писал ни слова.

Лежал, значит, этот листочек, некогда белый, сейчас желтый, долгие месяцы, кварталы и годы недописанный, с выцветшим эпиграфом, каковой должен был благословить трогательные сцены, возвышенные мысли и прелестные описания природы. Я сдуваю пыль варшавских заводов с этого воскового трупа моего воображения и читаю слова, которые были жизненным девизом старого польского магната XIX столетия: «Ежели интересы России это позволяют, я охотно обращаю чувства к первородному своему отечеству». Что я имел тогда в виду? Хотел ли я каждое утро на голодный желудок читать это признание своим детям? Собирался ли на праздничных открытках разослать его современным мне магнатам науки, литературы или кино? Старался ли расположить цензора к прозе, почившей уже в лоне анемичного вдохновения?

Стекла в окнах болезненно простонали. Откуда-то из поперечной улицы вылетел истеричный вой сирены милицейских машин. Я посмотрел на часы, некогда привезенные мне другом Станиславом Д. из поездки в Советский Союз. Скоро восемь. Я знал, что это означает. Как и обычно в эту пору, через весь город в сопровождении милицейских машин мчался бронированный рефрижератор с провизией для министров и партийных секретарей. Кавалькада машин проскочила под моим домом, разбрызгивая молочные лужи на мостовой. Архаичные молочницы, вытянутые в этот день из какой-то богадельни, втаптывали окурки в слякоть тротуара, украдкой крестясь.

Неожиданно над моей дверью звякнул гонг. Я замер у окна, не веря собственным ушам. Я был убежден, что сие устройство давным-давно уже не действует. Но изысканный звук ксилофона повторился с большей настойчивостью. Натянув на себя старый халат, подарок шурина Яна Л., я бдительно двинулся к порогу. Приоткрыл дверь. На лестничной площадке стояли Хуберт и Рысь, оба в выходных костюмах, помнящих еще середину погожих семидесятых. Хуберт в правой руке держал палку, а в левой грозный на вид черный портфель. Сердце у меня заколошматило, и не без причин, ибо оба они приходили ко мне раза два в год, и каждый их визит знаменовал собою радикальные перемены в моей жизни.

— Можно? Не очень рано? — беззаботным тоном спросил Хуберт.

Я хорошо знал их притворные улыбки, которыми они прикрывали удар, нацеленный в мое благополучие.

Я улыбнулся тоже раскованно, гостеприимно распахнул дверь, и, пока они церемонно входили в коридор, я стремительно просчитывал в мыслях цель их визита. Благодаря им я подписал десятки петиций, памятных записок и протестов, адресатом которых был многие годы наш молчаливый в подобных обстоятельствах режим. Несколько раз я терял работу, много раз меня негласно лишали гражданских прав, чуть ли не ежедневно я подвергался всевозможным мелким, скрытым издевательствам, о которых и вспоминать-то стыдно, однако сложенные за эти годы вместе они решительно отбивали всякую охоту жить. Мы, стало быть, сердечно обнимались в тесном коридоре, не убирая с лиц улыбок закадычных дружков, но я уже здорово напрягся, и в горле у меня пересохло.

Наконец, мы оказались в моей комнате и уселись в деревянные кресла, стоявшие в ряд, как в самолете, летящем к неведомым и волнующим приключениям.

— Ты хорошо выглядишь,— сказал Хуберт, отставляя в сторону зловещий портфель.

— Да и ты в порядке,— заметил я приветливо.

С минуту мы смущенно разглядывали друг друга. Хуберт водрузил жилистые руки на палку. Ослепший глаз был неподвижен, другой прищурен и смотрел на меня не то дружелюбно, не то иронично. Когда-то давным-давно его истязали то ли в антикоммунистическом подполье, то ли следователи службы безопасности, и после того всеми уже позабытого происшествия он неизменно ходил с палкой и прихрамывал. Рысь, которого я помнил еще златокудрым ангелочком, был теперь располневшим лысеющим блондином, жрецом бессюжетных романов без знаков препинания и диалогов.

Для старых хрычей выглядели мы хорошо, это факт. Но эта немая сцена несколько затягивалась, и следовало что-то сказать.

— Может, по рюмашечке?

— Рюмашка не помешает,— проговорил Хуберт.— А у тебя что?

— Чистая. Картофельная. Из импортной картошки.

— Тогда тем более нельзя отказаться.— Голос у Хуберта был трубный, словно бы предназначенный для более просторного помещения, чем моя захламленная комната.

Пока я доставал из шкафчика бутылку и рюмки, оба они с Рысем украдкой осматривали комнату. Забулькала жидкость из импортного сырья, я присел на кончик кресла. Сигарета на голодный желудок — это нехорошо, но сотка картофельной просто смерть. Может, и к лучшему. Я поднял рюмку.

— За благополучие.

— Твое здоровье,— отозвался, наконец, Рысь и быстро проглотил содержимое рюмки.

За окном на мгновенье стих ветер, и тополи повернулись своей зрелой, солидной зеленью в нашу сторону. Дом был, как назло, исключительно тихий, и наше молчание становилось все громогласнее. Но я твердо решил держаться и заставить их раскрыть карты.

Хуберт рассудительно отставил рюмку.

— Редко выходишь из дому,— сказал он.

— Редко. Осень расстраивает.

— Стрессик?

— Наверное, что-нибудь в этом роде.

— Пишешь?

— Как раз начал.

Он посмотрел на меня вроде бы недоверчиво. Рысь налил себе еще на глоточек.

— И что это будет?

— Ничего сенсационного. Пришла охота написать парочку глупостей о себе.

— Ты всегда писал о себе.

— Может, ты и прав. Но я хотел о других.

— Самое время.

— Чтобы забыться.

Все это напоминало экзамен. И я чувствовал себя выпускником школы. Но я ведь всю жизнь чувствовал себя выпускником школы, самое большее студентом.

— Ну что, Рысь,— неожиданно проговорил Хуберт.— Пора, пожалуй, и к делу.

Рысь кивнул головой.

— Что-нибудь подпишем? — услужливо отгадывал я, поглядывая на черный портфель.

— Нет, на сей раз у нас другая проблема. Может, ты начнешь, Рысь?

— Говори, говори, раз начал,— поспешно ответил Рысь.

Какое-то глуповатое тепло разливалось во мне. Я машинально потянулся к бутылке. Хотел заодно налить и Хуберту.

— Благодарю. Достаточно,— удержал он меня чуточку как бы официально. А я подумал, что это плохой знак.

Собственно, все мне едино. Я свободный человек, который завис высоко над этим городом и издали с добродушным недоумением взирает на странных людей и их странные поступки. Я бездумно включил стоявший на столе маленький телевизор. Послышались вой ветра, шелест каких-то полотен, а немного спустя из серебристой точечки растеклась картина торжественно украшенного аэродрома. Рота почетного караула мерзла поперек экрана, какие-то штатские кутались в пальтишки, защищаясь от ветра, а над этой ротой и этими штатскими вздымались, словно паруса, красные знамена, перемежавшиеся изредка, вроде как стыдливо, бело-красными флагами.

— Вот именно,— решился прервать молчание Хуберт.— Давно мы с тобой не толковали.

Я вздохнул, стыдясь этого вздоха. Поглубже уселся в кресле.

— Да. Теряем друг с другом контакт,— сказал я светским тоном.— А нас все меньше.

— Каждый сам по себе,— добавил Рысь.

— Но я слежу за вашей деятельностью.

— Какая там деятельность,— махнул рукой Хуберт.— Поддерживаем едва теплящийся огонек.

— Это факт. У меня такое впечатление, будто эта страна действительно умирает,— сказал я, не понимая, куда они клонят.

— Столько лет мучений. Мы состарились, опустились, издавая эти наши полулегальные бюллетени, газетки, обращения, которые мало кто читает. Да, конечно, молодежь. Но молодежь женится, плодится, покупает крохотный «фиатик», арендует клочок земли, сажает помидоры. Нас захлестывает мещанство, советское мещанство.

— Конец, могила,— добавил Рысь, наливая себе еще рюмку.

Сквозь щелястую балконную дверь сочится на пол вода. Надо бы отыскать тряпку и предотвратить ущерб, но мне немножко не хочется, а немножечко стыдно перед приятелями. Тяжко идет у нас этот разговор. Неловко трепаться о проблемах, о которых мы думаем целый божий день, которые в дурную ночь нам даже снятся. Когда-то все это выглядело по-другому. Мы были детьми XIX столетия. Отцы наши служили в легионах или состояли в тайной военной организации[1], мы — в АК[2] или Союзе сражающейся молодежи. Это значит, как же это сказать сейчас, это значит, как же спустя годы это объяснить, это значит, что это ничего не значит, черт бы все побрал, в концовке нашего прекрасного XX века, века тирании и распоясавшейся демократии, глуповатой святости и гениального прохиндейства, раскисшего искусства и разнузданной графомании.

Я замечаю упершийся в меня здоровый глаз Хуберта.

— Слышишь? — спрашивает он.

— Да, разумеется.

— Мы хотим тебе кое-что предложить. От имени коллег.

Я чувствую, как мороз пробегает у меня по спине. Очень медленно отодвигаю от себя недопитую рюмку.

— Что вы хотите предложить?

— Чтобы ты сегодня в восемь вечера сжег себя перед зданием Центрального Комитета партии.

На телевизионной картинке ничего не изменилось. Ветер, жесткое хлопанье флагов и ожидание. Только сейчас прорезается музыка, передаваемая из студии, почтенная и торжественная.

Я с трудом проглатываю слюну, перемешанную с водкой.

— Ты шутишь, Хуберт?

— Нет. Не шучу.— И он отирает со лба невидимый пот.

— Но почему я? Почему вы ко мне с этим пришли?

— Ну, а кто? Кто-то должен это сделать.

— Понимаю, все понимаю, одного только не понимаю, почему я?

Хуберт смотрит на Рыся.

— Говори же, что так будет.

Рысь глядит в пол.

— Послушай,— мучительно вступает, наконец, Рысь,— мы долго говорили. Обсудили все кандидатуры. Вышло, что — ты.

На окне стоит мое деревце счастья. Только теперь я замечаю, как оно в последнее время разрослось, как разоделось молодыми, сильными листочками. Столько лет оно хирело, а тут вдруг безо всякой внешней причины взметнулось ввысь, протянуло в разные стороны множество крепких узловатых веточек.

— Видишь ли,— тихо говорит Хуберт,— такой поступок только в том случае будет иметь смысл, если он потрясет людей здесь, в нашей стране, и повсюду за рубежом. Ты известен нашим читателям, да и на Западе кое-где о тебе слышали. Твоя биография и твой характер как нельзя лучше подходят к этой ситуации. Разумеется, мы не можем тебя уговаривать и не будем, это дело твое и твоей совести. Я только хочу передать тебе мнение не только свое или Рыся, но и всех тех, кто пытается бороться. Прости, что не прибегаю к словам более возвышенным.

— Сомневаюсь, что моя смерть даст тот эффект, на который вы рассчитываете. Я знаю людей, которых подобная жертва превратила бы в символ мирового масштаба.

Они с любопытством посмотрели на меня. Хуберт неутомимо растирал синеющие пальцы.

— Ты, наверное, думаешь о Яне? — спросил он.

— А хотя бы. Его фильмы знает весь мир, а его книги читают во многих странах, относя их к литературе универсальной. Каждый год с нервным нетерпением все мы ждем, что ему присудят «Оскара» или Нобелевскую.

---

[1] Речь идет о вооруженных организациях, созданных в первые дни первой мировой войны в «австрийской» Польше (легионы), а также в Варшаве (ПВО — польская военная организация), в частности, по инициативе Ю. Пилсудского.

[2] АК — Академия крайова, организация польского антифашистского сопротивления.— *Прим. пер.*

Хуберт едва заметно улыбнулся.

— Это чрезмерная плата, чрезмерная цена для этой страны и для этого общества. Ты сам себе и ответил.

— Ладно. А наши кинематографисты, а наши композиторы? Я с ходу могу назвать несколько фамилий, более достойных, чем моя.

— Ты в самый раз, старик,— сказал Рысь и взялся за бутылку. Почувствовал, видимо, что я слабею, вот и приободрился.

— Жизнью и кровью надо распоряжаться разумно,— устало отозвался Хуберт.— Им предназначена иная роль. В этом искромсанном народе каждый самородок гения на вес золота. Их смерть немногим бы нас обогатила и чудовищно обеднила бы.

— А почему не ты, Рысь?

Они с отвращением посмотрели друг на друга. Устыдились моей бестактности.

— Зачем же нам тогда к тебе было приходить? — спросил Хуберт.— Давай откровенно: твоя смерть на порядок зрелищнее. Неужели не понимаешь?

— Старик, ты в самый раз,— прибавил Рысь, у которого было доброе сердце, и сейчас он страдал вместе со мной.

— Выслушай меня, Хуберт. Я никогда не вмешивался в деятельность нашего художественного организма. В ваши дела, в дела истерзанной оппозиции в никого не интересующей стране, во все эти ваши дела я тоже никогда не встревал. Но теперь я должен сказать тебе, что я обо всем этом думаю. Вы вырастили глухих и слепых творцов. Таких, которые, пребывая в восхитительном художественном вдохновении, создавая прекрасное универсальное искусство, не замечали ни нас, копошащихся в грязи, ни повседневных мук общества. Они ревностно оберегали бушующий в них огонь гениальности и жадно пользовались одобрением массовой пропаганды режима, которая изо дня в день бахвалилась ими и их мировым признанием насыщала собственные комплексы. Вы, замороженная оппозиция, тоже не жалели для них хлопков, увенчивая их харизмой морального одобрения. Они разжирели на наших мытарствах, на нашем унижении, на нашей анонимности. Они безнаказанно гарцевали в урочищах национального искусства, ибо нас изгнали оттуда, либо же мы сами, по доброй воле, покинули их. Когда вы приходили к ним и вымаливали их подпись под самым невинным правозащитным призывом, который был не по вкусу распоясавшейся правящей группе, они бесцеремонно выставляли вас за дверь, подмигивая своей дворне, дескать, вы — провокаторы, подосланные службой безопасности. Их величие порождено нашим добровольным измельчанием. Их гений расцвел на наших, художников, могильных камнях. Почему же кому-нибудь из них не заплатить мучительной физической смертью за десятилетия украденного сверхчеловеческого величия?

Я выключил телевизор, в котором штатские и военные кого-то ждали и никак не могли дождаться. По балкону пронесся град, сшибив в бездну презерватив, увядавший на железной балюстраде. Презервативы эти были букетиками ландышей, которыми одаривали меня соседи с верхних этажей по выходным дням.

— Каждого из нас в большей или меньшей степени гложет зависть,— смущенно проговорил Хуберт. Он был бледен и все ожесточеннее растирал синеющие пальцы.— Но давай не будем сегодня об этом, может, как-нибудь в другой раз.

— А когда же ты поговоришь со мной, если я сейчас послушаюсь твоего приказа?

— Ну, видишь ли, старик,— отставил рюмку Рысь.— Это скверные доводы.

— Я никогда ничего не говорил, хотя меня всего выворачивало. Хуберт, мне что, назвать тебе поименно тех, кто всю жизнь шел под ручку с правительством, делая вид, что идет с ним порознь? А свои творенья наиболее ловкие из них обряжали по универсальной моде, разукрашивали их в цвета всеобщей скорби, западной меланхолии и якобы левой неврастении. Когда же мы осоветились до такой степени, что и у нас буйно разросся культ недозволенности, двусмысленная жажда полизать запретное, жалкое наслаждение политической порнографией, прикрывающейся трусишками намеков, когда и у нас привилось извращение, побуждавшее к участию в хитроумных протестах ради самообеления за все грехи коллаборации, то они первые, лакомые на рукоплескания, жадные на успех, ухватились за новую конъюнктуру и замусорили искусство фальшивыми жестами ловчил Рейтанов[3], заморочили голову нашему бедному искусству, затоптали в нем остатки совести. Почему ты распластываешься перед ними, когда они по твоим костям карабкаются за золотыми яблочками, которыми утоляют голод своей гордыни? Зачем кадишь им обожанием, когда их судьба перечеркивает твою судьбу?

— Ты сам выбрал свою судьбу. Сейчас не время для такого рода дискуссии. Ну, что же, Рысь, нам, пожалуй, пора? — Хуберт с трудом нагнулся и вытянул из-под стола этот черный портфель, в котором могли быть призыв об отмене смертной казни, том нелегальных стихов или обыкновенная бомба домашнего производства.

[3] Т. Рейтан (1746—1780) — активный борец против политики, приведшей к разделам Польши. Одно из его выступлений в сейме стало сюжетом картины известного польского художника XIX века Я. Матейко «Рейтан».

— Подожди, Хуберт.— Я придержал его руку.— Скажи мне по-свойски, как человек человеку, почему ты решил назначить меня?

Он вырвал руку из моей.

— Я никого не назначаю. У меня точно такие же права, как и у тебя. И обязанности те же.

— Но должно же быть во мне что-то такое, что я подхожу, а другие не очень.

Дождь затянул окно мглой. Чей-то ребенок за стеной наигрывал одним пальцем мелодию, которую я помнил с давних, очень давних пор.

— Да ты ведь живешь наваждением смерти,— хрипло прошептал Хуберт.— Я никогда не считал твой комплекс литературной манерой. Ты с этой смертью совершенно сжился, ты не должен ее бояться. Ты самым тщательным образом подготовил себя и нас к своей смерти. О чем ты думал перед нашим приходом?

— О смерти.

— Видишь, она же рядом с тобой. Тебе только руку протянуть.

— Только руку протянуть.

— Да, всего лишь это.

— Сегодня?

— Сегодня в восемь вечера, когда закончится заседание съезда партии и делегаты со всех концов страны выйдут из здания.

— А все они?

— Кто?

— Эти, так нужные народу.

— Они в грехе и святости, в конформизме и бунте, в предательстве и покаянии перенесут в вечность душу народа.

— Врешь. Подавишься ты этими бреднями. У тебя уже глаза из орбит вылезают.

Рысь сорвался с кресла, опрокинув рюмку.

— Оставь его! — закричал он и принялся шарить за пазухой у Хуберта, который одеревенел, вытянул ноги, словно захотел полюбоваться своими грязными ботинками. Рысь стал впихивать в его посиневшие губы белые горошины таблеток. Сквозь стиснутые зубы силой влил ему в рот немножечко водки. Хуберт пошевелил челюстями, прикрыл глаза, затем разгрыз одну таблетку и попытался ее проглотить.

Кто-то позвонил в дверь. Трясущимися руками я оттянул защелку замка. На пороге, придерживаясь за косяк, стояла пьяненькая фигура.

— Воды наберите, а то отключаем.— Он обдал меня клубами не переваренного еще алкоголя.

— Мне вода уже не нужна.

— В ванну налейте и вообще куда можно. Мы на целые сутки отрезаем.

— Спасибо. Наверное, труба лопнула?

— Все лопается. Можно у вас с четверть часика посидеть, а то я еле на ногах держусь?

— Извините, но моему другу стало плохо. Мне надо вызвать «скорую».

— Все в наше время плохи. Не буду вам мешать. Здоровы будьте.

— И вам того же.

Он пошел по соседям. Я бегом одолел коридор. Хуберт уже прямо сидел в кресле. Страдальчески улыбался, стараясь скрыть внезапно охвативший его страх.

— Позвонить врачу?

— Не надо. Уже хорошо. Так на чем мы остановились?

Словно огромный бумажный змей, плыл по крышам города лоскут солнечного света. Знакомый воробей вскочил на балконную решетку и удивлялся, почему я его не приветствую.

— Хуберт, а есть ли смысл? Ты что, веришь в этот смысл?

— А ты только сегодня спрашиваешь?

— Почему ты всю жизнь был такой остервенелый? С любым знаком. Это что — гормоны или высшее предназначение?

— Оставь его, ему надо домой,— отталкивал меня Рысь.

— А до Дома партии не ближе?

— Видишь, смерть смерти рознь,— сдавленным голосом проговорил Хуберт.— Всем нам нужна возвышенная, торжественная, священная. Ты можешь такую нам пожертвовать.

— За грехи, старик,— добавил Рысь и попытался улыбнуться.— У меня много своих и наших грехов на совести.

— Да у всех у нас столько же,— сказал я с отчаянием, ибо истерия этого пакостного, осеннего дня передалась и мне.

— Их уже нет. Ты остаешься один на один с Богом или, если тебе так угодно, со своей совестью.

— А куда они подевались?

— Они остались далеко на маленькой несчастной планете.

— Хуберт, это какая-то глупая шутка. Вас кто-то подбил.

— Нет, это не шутка. Ты и сам хорошо понимаешь. Ты ждал нас много лет. Будь, в конце концов, честен и признай, что ждал.

Он долго смотрел на меня своим здоровым глазом, а потом принялся искать портфель, который во время приступа затолкал под стол.

— Хуберт, это ты мне скажи, неужели ты веришь, что это нужно.

Он тяжело подошел ко мне, обнял и холодными губами поцеловал в обе щеки.

— Будь в одиннадцать на улице Висляной, 63. Там тебя ждут Галина и Надя. Они по вопросам техники.

— Техники самосожжения?

— Не усложняй, старик,— встрял Рысь.

Меня вдруг обуяла злость.

— А ты чего тут изображаешь жизнерадостного мужичка у пивного ларька? Начни-ка лучше, сука, запятые и точки ставить.

Рысь смутился и подался к двери.

— Тебе мешает отсутствие точек? — неуверенно проговорил он.

— Если бы ты пользовался знаками препинания, может, и не нужно было бы в этой стране умирать напоказ.

По городу, из конца в конец, прокатился ленивый гром. Балконная дверь со стоном распахнулась под напором ветра. Я хотел ее прикрыть, но оторвалась ручка.

— Старик, одолжи тогда еще пять тысяч на такси. Он в такую погоду не дойдет до дому.— Рысь отобрал у Хуберта заколдованный портфель и уже вглядывался в мрак коридора.

Я вытянул из кармана пятитысячную бумажку. Взял, не поблагодарив, и двинулся в переднюю. И тут нас приветствовало какое-то гудение, высокий звук телеграфных проводов, возвещающий непогоду. Так постанывали они стеклянно много лет назад, когда мир был еще нормальный и спокойный.

Хуберт остановился у кучи старых шлепанцев, их невесть откуда скопилось за всю жизнь уйма.

— Ты когда перестал писать? Я уж и не помню,— сказал он, искоса поглядывая незрячим глазом на этот валяющийся на полу хлам.

— Да ведь я пишу.

— Ты начал писать только сейчас. Пишешь свое завещание. А я спрашиваю о беллетристике.

— Не помню. Не то пять, не то семь лет назад. Я тогда одним ударом уничтожил две цензуры, собственную и государственную. Я написал рассказ для подпольного изданьица, и это был мой последний текст. Я стал свободным импотентом.

— Ты родился, чтобы быть рабом. Неволя тебя эмансипировала, дала крылья и сделала провинциальным классиком. А потом в наказание, как злая волшебница, все отняла.

— Неволю всегда сокрушали руки невольников,— отозвался Рысь.— Ты меня понимаешь, старик?

Странный этот звук, звук, словно предназначенный для уничтожения крыс, появился в нашем доме несколько месяцев назад. Я неделями ломал голову в поисках его источника, облазил чердаки и подвалы, но ничего не нашел. Он возникал внезапно и спустя какой-нибудь час резко обрывался. И днем, и ночью. Он держал жильцов в постоянном истерическом напряжении.

— Но этот отчет я допишу до конца. Не отчет, скорбную элегию. Напишу мысленно и тотчас же забуду. Литературное произведение для одного читателя.

— Побереги слова. Те, что получше, оставь на вечер. Тебе придется орать там изо всей мочи. Одними золотыми мыслями. Люди это запишут и сохранят, словно стихи Библии. Твой литературный шедевр.

Он отыскал в темноте мою руку и крепко сжал ее. Мне показалось, я заметил ироничные искорки в здоровом его глазу. Меня опять охватила злость.

— Кто вас подбил? Какой сукин сын науськал на меня?

— Кто-то должен это сделать. Мы даем тебе шанс. Ты будешь первым. Опередишь всех соперников. Они исподтишка станут умалять значение твоего поступка. Впервые ты победишь их безоговорочно.

— Стоит ли? Надо сжигаться ежедневно там, в центре, под стенами Кремля. Тамошние пожары восхищают зевак на всем свете. А наши региональные поджоги бесят мировую публику, привносят ненужные осложнения в волнующие зрелища борьбы добра со злом. Послушай, Хуберт, а может, наша солнечная система сбилась со своего пути, назначенного ей провидением, и мчится в глубь вселенной, где всех нас примирит друг с другом неведомая космическая судьба? Может, нас ждет общий выигрыш или общее поражение?

— Разве можно выиграть или проиграть сверх того, что нам выпало выиграть или проиграть здесь?

— Ладно, идите уж.

Я открыл дверь. Они все как-то тянули с уходом. Хуберт принялся читать визитную карточку соседа. Они всегда были неравнодушны к тому, как я живу, хотя хорошим тоном считалось выказывать пренебрежение к моему существованию. Так что Хуберт читал эту визитную карточку так, словно это была табличка секретаря ЦК, и не знал, что за этой дверью уже десять лет умирает старый пенсионер, умирает трудно и никак не может умереть. Сверху, со ступеней и краев лестницы, падали грязные капли воды. Это наш дворник, в нынешние времена именуемый уже начальником дома, неисправимый чудачина, мыл лестничную клетку. Его уже столько раз показывали по телевизору, описывали в газетах, а он все с тем же упорством каждый квартал мыл нашу лестницу, единственный во всей стране начальник дома, который такое практиковал.

— Не подкачай, старик,— сказал Рысь.

— Мне надо подумать.

— Они ждут в одиннадцать. Галина и Надя,— прибавил Хуберт.

— А если я этого не сделаю?

— Значит, будешь жить так, как жил до сих пор.

Они спускались по лестнице, поддерживая друг друга, словно два святых, словно Кирилл и Мефодий. А я-то ведь знал Рыся с давних времен, когда оба мы были молоды. Помню одну безумно пьяную ночь в каком-то доме под Варшавой и наш совместный ночлег вповалку на соломе. Рысь был тогда не то критиком, не то киноведом и лежал рядом, а между нами была пьяная девушка, которой потом я уже никогда не встречал. Мы лежали почти без чувств на моем зеленом, брезентовом плаще, который я предупредительно расстелил, девушка сквозь тяжелый, пьяный сон постанывала, Рысь как-то так к ней пристраивался, хрипло посапывая от овладевшей им вдруг страсти, ну а девушка повернулась лицом ко мне и спиной к Рысю. И я чувствовал ее влажное, сонное дыхание на своей щеке. Рысь не сдавался, ничего не соображающий, но работящий, он копошился возле нее, рвал ее одежду, втискивался под ее безжизненное тело, истерически дыша. А потом, когда я уже стал погружаться в бред, Рысь, видимо, добился своего, ибо вдруг заскулил, заметался в развороченной соломе. Она, не ведая об экстазе соседа, овевала меня легким, спокойным дыханием. И только утром, когда все мы, едва пришедшие в себя с похмелья, вставали с этой деревенской постели, я натянул свой брезентовый плащ, машинально полез в карман и с ужасом убедился, что это мой карман в ночном мраке стал жертвой страсти Рыся, что мой карман любил он юношеской, яростной любовью, может, даже первой любовью.

А теперь Рысь пишет рыхлую прозу без знаков препинания, адъютантствует у Хуберта и почитается уважаемой фигурой литературного мира. Я вернулся в комнату, чтобы посмотреть на них в окно. Тут каким-то чудом подвернулось свободное такси, но они обошли его стороной и с достоинством направились в сторону Нового Свята. Я любопытствовал, не следят ли за ними. Но ни одна машина не тронулась с места от тротуара, и никто не выбежал из подворотни соседнего дома. У агентов сегодня голова была забита делами поважнее.

Хуберт в свое время повесился в шкафу, так его заклевали во время какой-то кампании, ибо тогда, в конце шестидесятых годов, у режима еще не хватало сил на жестокие зрелища и преступные акции. Так вот, этот самый Хуберт повесился, но сделал это наверняка впервые в жизни, и сноровки у него не было. Вешалка оборвалась, шкаф перевернулся, а Хуберт выжил. Да, выжил, чтобы спустя годы прийти ко мне со смертным приговором.

Снова загрохотало в этом темном низком небе. Я пошел в ванную, чтобы умыться. Труба страдальчески захрипела, икнула, но остатки воды еще полились. Я машинально умывался и размышлял, хорошо ли я делаю, умываясь и одеваясь, имея в виду такую перспективу. Но ведь смерть надо принять, как причастие, на голодный желудок и чистым. Должен ли я, однако, умирать? Спихнет ли меня кто-нибудь с моста или обольет бензином? Решение-то все-таки в моих руках. Я могу и с честью умереть, и позорно жить дальше.

Снова звонок в дверь. Рысь и Хуберт забыли что-нибудь или возвращаются, дабы отменить приговор. Скупо окропленный водой, я побежал к двери. На ступеньке лестницы сидел старик с большой кожаной сумкой.

— Вы ко мне? — спросил я.

— Да, к вам. У меня указание отключить газ.

— Вы же в этом году отключали три раза.

— Послушайте, мое дело маленькое, прикажут, так я отключаю, прикажут, так включаю. Они, знаете, головы потеряли. Ежедневно какой-нибудь дом взлетает в воздух, вот, чтобы прокладку сделать, они и велят отключить. И то счастье, что ваша квартира существует, а то, видите ли, у меня номера, которых в доме вообще нет.— И он показал мне грязный листок.

— Ну тогда вы мне за один заход и электричество отрежьте. Мне все равно.

— Вам все равно,— с хитрой усмешкой проговорил старик и ловко проскочил в ванную,— А мне не все равно. У меня полномочия только на газ.

И действительно, в мгновение ока он закрутил кран, снял горелку в колонке и уселся на краешек ванны, закуривая расклеивающуюся сигарету.

— Хорошо выкупаться в теплой воде, хотя бы только, извиняйте, задницу помыть,— рассуждал старик, оглядывая ванную.— Но что поделаешь, приказ есть приказ. Конечно, если потолковать с начальником, вы меня понимаете. С рукой его потолковать.

— Не хочется мне разговаривать с начальником. Я сегодня умру.

Старик слесарь весело захохотал.

— Что это вы так на сегодняшний день подгадали? Не жаль случая? Сегодня этот их русский секретарь приезжает. Весь город разукрашен, с утра оркестры повсюду играют. Говорят, знаете, какой-то фестиваль происходит, великий ихний праздник, а может, и наш. Товару на прилавки выбросили, всюду, знаете, у Дворца культуры, на набережной, люди с утра в очередях стоят, а вы собираетесь умирать.

— Тогда умру им назло.

Седовласый мастер отирал слезы радости.

— Да вы комик. Если бы можно было умереть им назло, тогда сейчас уже не осталось бы ни одного поляка. Знаешь-ка, подключу я вам газ, а ручки вентилей опломбирую. Я сделаю такую широкую петлю, вот вы и сможете пользоваться газом, только аккуратно.

— Не нужен мне газ. Возьмите колонку себе на память.

— Обидчивый вы. Раз нет, так нет. Распишитесь вот здесь.

Я выпроводил его в коридор. Воспользовавшись случаем, он пощупал мой плащ, висевший около двери.

— Хорошая шерсть. Заграничная.

— Забирай, носи на здоровье.

— Что вы, я заплатить могу. Дам пятьдесят тысяч.

— Отдаю задаром. Только, пожалуйста, когда будете надевать этот плащ, повздыхайте над моей душой.

— Вы, наверное, артист, да? Посмеяться любите, да?

Тем не менее, он ловко свернул плащ, запихал его в сумку и проворно подскочил к двери соседа. С суровым выражением лица нажал кнопку звонка.

Я вернулся в комнату, сел в кресло, которое еще хранило тепло Хуберта. Действительно, ветер разносил над городом какие-то ошметки музыки. Хорошо, что я отдал плащ, оденусь полегче, легче будет перескочить на тот свет. Как будто бы я получил от них жизнь и в гневе возвращаю ее им. Эдакий символ. Еще один символ. Для вечности или для современных идиотов? Замысловатый и неразборчивый жест. Жест, клеймящий наш марионеточный, увязший в раболепстве режим, или жест, обвиняющий вековую Русь, укрытую истлевшей ширмой Советского Союза. Протест против социальной неволи или неволи национальной. О какой свободе идет тут речь, за которую из многих свобод я прыгну в костер, в священный костер смерти?

Комедиантство это или вознесение?

Во всех случаях в последнюю минуту я могу забиться в мышиную норку, говорю я себе в утешение, но знаю, что никогда никуда я не забьюсь, только туда, куда надо, куда мне велели. Одеваюсь скромно, но опрятно. Они приказали кричать, а это для меня всего тяжелее. Огонь я, может, и вытерплю, а стыда не переживу. Борец должен быть нахален и бесстыж. А я столько любовных приключений проморгал оттого только, что стыдился расстегнуть брюки.

Я включаю телевизор, надо чем-то заняться, руки у меня трясутся, не могу собраться с мыслями. И на маленьком экране я вижу самолет, а под ним двух толстых типов, целующихся взасос (...).

Я кладу в карман паспорт. Без него ни шагу. Фамилия, имя, дата рождения, отец, мать, рост, глаза — все не имеет значения. Значение имеет код, несколько букв и ряд цифр. Таким знают меня полиция, городские власти, здравоохранение. Таким меня знают компьютеры и следят, чтобы я не улизнул, не укрылся от угнетателей, не обвел вокруг пальца бесцеремонный протекторат. Выйду из дому. Надо выйти из этих четырех стен. Выход из дому еще не решение. Впереди у меня целый день. В течение двенадцати часов создавались богатства и уничтожались династии. В течение двенадцати часов рождались и гибли империи.

По старой привычке стал в очередь у газетного киоска, купил пачку сигарет, но газет мне уже не хватило. Это тоже дурной знак. Удачная покупка газеты утром всегда была нашим первым успехом. С газетой под мышкой человек неизменно привлекал к себе внимание. Как-то я даже сумел вступить в интимную связь с девушкой, которая сладострастно смотрела на мою газету. Газет никто не читал, хотя добывание их стоило немалых трудов. Но газету полагалось иметь. Такой вот сложился обычай.

Из дома на противоположной стороне улицы вышел господин со слегка страдальческими глазами на худой физиономии. Я его уже знал в лицо, и вся улица его знала. Это был оригинал и чудак, сановник, который по неизвестным причинам не выстроил себе замкоподобного особняка в правительственном районе и продолжал жить рядом с нами, обычной скотинкой народной республики. Он посмотрел на меня, и я посмотрел на него, мы не раскланялись, ибо ему не полагалось, а мне не позволяло чувство собственного достоинства. Он сел в черный «мерседес» и поехал, за ним последовала машина охраны.

У меня давно было какое-то непонятное предчувствие, что моя судьба сплетется с его судьбой. Поэтому я тайком изучал жизнь сановника, наблюдал за его отъездами и приездами, смотрел его скучные штампованные выступления по телевидению, следил по газетам за его официальными визитами, приветливо встречал появление правительственного рефрижератора, который привозил ему сервелат, свиной ошеек, потроха и обезжиренный творожок. Полагаю, он тоже, донимаемый некоей дурной мыслью, исподволь интересовался моим столь же неинтересным бытием.

Я вышел на Новый Свят, обросший кустами флагов, флагов красных и бело-красных. Но в этих наших бело-красных от года к году краснота потихоньку разрасталась, а белизна сокращалась. И теперь наши флаги тоже были красные, но с маленькой белой дорожкой сверху. И вот эти старые домишки, словно кирпичные личинки, беспрестанно высвобождающиеся из коконов штукатурки, выпустили из себя порченую кровь праздничных флагов и теперь дремали над узкой расщелиной улицы, по которой маршировала школьная ребятня и коллективы учреждений, а также заводов. А над толпой колыхался гигантский транспарант с надписью: «Да здравствует сороковая годовщина Польской Народной Республики».

Я остолбенел, созерцая этот лозунг, и это привлекло внимание пенсионера с газетой под мышкой. Он заговорщически улыбнулся мне.

— Вы тоже заметили?

— Простите, что?

— Ну не надо, не прикидывайтесь.

— Вы имеете в виду сороковую годовщину?

— Прибавили себе несколько годочков,— засмеялся он.— У меня хорошая память.

— Вы думаете, прибавили?

— Я не думаю, я знаю.

— Покажите-ка газету. Посмотрим дату.

— Вы не наблюдательны. Уже давно в газетах даты какие-то расплющенные, словно кто-то на буквы наступил каблуком. Вот взгляните сами

И протянул мне газету, а я вцепился в нее рукой.
— О, это уж нет! — запротестовал пенсионер.— Жена еще не читала.
— Я вас умоляю, мне так нужна газета.
Он принялся вырывать у меня тоненький свиток «Трибуны люду».
— Отдай, отдай, а то милицию позову.
— Я очень болен, может, попаду в больницу или вообще умру.
— Все так говорят.
Тут газета разорвалась, и в моей руке осталась драгоценная половина с репертуаром кино, театров, с программой телевидения, дежурными больницами и аптеками, с уведомлениями о докладах и ликвидированных маршрутах городского транспорта. Ему досталась та вторая половина, которой никто никогда не читал: политические телеграммы, речи, в том числе и речи моего знакомого сановника, очерки о разложении капитализма и призывы к повышению идейности.
— Жулик, жулик! — взревел пострадавший старец, но никто не обращал на него внимания, поскольку в этот праздничный день все что-нибудь кричали.
Я проворно смешался с толпой, унося с собой добычу. Мне было даже приятно, что он обложил меня этим старым бранным словом, которое я помнил с детства. Кроме того я сжимал в руке путеводитель по сегодняшней Варшаве. Но в эту минуту мне вежливо отсалютовали два молодых милиционера.
— Пройдемте в подворотню.
Мы вошли в короткий туннель с загаженными мочой стенами. Весьма своевременно, поскольку опять пошел дождь.
— Паспорт,— произнес старший чином милиционер.
Я протянул эту потрепанную книжечку, которая уже в первые четверть часа моего путешествия оказалась нужной. Путешествия куда? Я весь похолодел.
— Какое у нас сегодня? — спросил я.
— А зачем это вам? — подозрительно поинтересовался младший.
— Стоит знать.
Они переглянулись, и старший подчеркнуто объявил:
— Двадцать второе июля.
— Как это июля? Ведь уже поздняя осень. Град сыплет.
Старший, не отвечая, начал переписывать мои данные. Младший неприязненно меня разглядывал. Коллега что-то показал ему в моем паспорте, и он кивнул, что, мол, понимает.
— Вас не удивляет, что мы записываем? — спросил он.
— У меня часто записывают.
— Это нехорошо. А куда вы идете?
— В «Семейный».
— Что это такое?
— Молочный бар, мой любимый!
Мне еще хотелось спросить, какой сейчас год, но я чувствовал, что это уже будет перебор. Кто-то приближался во мраке подворотни.
— Здорово, дядя.— Он фамильярно хлопнул меня по плечу. Я узнал Кольку Нахалова.— Это мой знакомый. В чем дело?
— Проходите, пожалуйста,— с нажимом произнес старший.
— Эй, молодец, потише. Где твой номер? — это Колька по-русски.
— Слушаю?
— Номер должен быть,— Колька потянул его за рукав мундира.
— Мы из милицейской школы. Из Голендзинова.
— Все-таки номер должен быть!
Чуть смутившись: стараясь сохранить достоинство, они вернули мне паспорт и ушли.
— Кирпича не надо? Хорошего, сталинского?
— Ты что, с ума спятил? На что мне кирпич?
— На дачу или на особняк. Металлургический завод «Варшава» разбирают. Можно дешево купить.
— Нет, спасибо.
— Есть презервативы из правительственного магазина. Цена государственная, пятьсот злотых.
— Не употребляю.
— Тогда давай хоть пол-литра раздавим.
— Спасибо, но я болен.
— Хочешь, продам бальзам Шостаковского. Прямо из Прибалтики.
Я знал Кольку Нахалова невесть откуда. Он болтался по Варшаве много лет, обделывал какие-то странные дела. Вроде бы его отец, генерал КГБ, был советником службы безопасности в Щецине. Когда ушел на пенсию, снял польский мундир, надел советский, упаковал барахло и уехал с семьей домой, в Москву. А Колька остался. Понравилось ему в Польше, хотя, бывало, по пьянке и получал от кого-нибудь по роже.
— Мне уже пора,— сказал я, чтобы что-нибудь сказать.
— Я тоже бегу. Ты в какую сторону, налево или направо?
— Прямо. На ту сторону.
— Ну тогда будь здоров. Если что надо, всегда найдешь меня в «Парадизе».

Он помчался чуть не бегом, а я в створе подворотни увидел молодого человека, одетого по провинциальной моде юнца, который уважительно раскланялся со мною или с кем-то за моей спиной. Но позади меня никого не было, и я, несколько удивившись, ответил на поклон. Парнишка робко улыбнулся, светловолосый парнишка с искренними глазами, таких ребят полно было во время войны в аковском подполье.

— И тогда вдруг пришла смерть. В эту зимнюю, расцвеченную звездами ночь пришла жестокая смерть,— продекламировал вполголоса паренек из провинции.

Сумасшедшие попадались все чаще, никто их уже не лечил, так как психиатрические больницы были забиты министрами, секретарями, директорами. Порой попадались оппозиционеры, которых помещали туда в назидание другим. Но вскоре мест для них перестало хватать, ибо в сановной среде возникла мода спасаться от провала, детронизации или приговора в сумасшедшем доме.

Прикинувшись равнодушным, я прошел мимо паренька и пересек улицу. Нырнул в душное, воняющее чем-то прогорклым нутро молочного бара под вывеской «Семейный». В кассу вытянулся огромный хвост. Меня привела в замешательство эта новая неудача, я беспомощно потолкался около стеклянных потрескавшихся столиков и решил ретироваться, но тут кто-то из очереди дружелюбно крикнул мне:

— Господин коллега!

Я хотел удрать, ибо узнал брата Рыся, но было уже поздно.

— А, это вы? — недовольно сказал я.

— Что заказать?

— Пожалуй, молока горячего и какую-нибудь булочку.

— Молока сегодня нет. Но есть пахта.

— Пусть будет пахта.

Поджидая брата Рыся и свой завтрак, я бился с его именем. Никак не мог вспомнить. Я лихорадочно перебирал в голове имена славянские, западные и, наконец, античного происхождения, но ни одно из них никак не подходило к строгой фигуре философа-марксиста, которого так сердечно ненавидел Рысь. Братья отношений не поддерживали, презирая друг друга.

Спустя двадцать минут мы уже сидели за столиком, загроможденным неубранной посудой.

— Как дела, господин доцент? — спросил я, чтобы выказать любезность.

Философ поперхнулся глотком пахты.

— Увольте меня от такого титула!

— Простите, но я ничего плохого не имел в виду.

Он откусил кусок от черствой булки и по привычке начал лекцию.

— Доцент — это по нынешним временам звучит оскорбительно.

— А я и не знал.

— Не перебивайте, пожалуйста. Эта форма награждения путем присвоения звания доцента не выдержала испытания практикой. У нас теперь огромная армия доцентов и множество хлопот с ними. Понимаете, некоторые едва лишь сдали на аттестат зрелости, да и эта зрелость оставляет желать лучшего. А какие амбиции. Приходится переучивать и доучивать. Мы создали специальные курсы повышения квалификации доцентов. Я — директор. Знаете ли вы, что это такое? Необъятная программа, гигантский материал, следовало бы проводить занятия по двенадцать часов в день, а они постоянно прогуливают. Бюллетени, телефонные звонки от жен или, что хуже,из Центрального Комитета. У меня начинает лопаться терпение. О, вот именно.— Он посмотрел на часы.— Через пять минут лекция. Надо бежать. Жаль.

— К доцентам?

— А, нет. В цензуру. У меня в цензуре лекция.

— Там тоже доценты?

— Есть и доценты. Но не в том дело. В цензуре создали самостоятельный департамент намека. Я там читаю по совместительству. Намек в художественном произведении, намек в средствах массовой информации. Вы морщитесь? Всегда вы недовольны.

— Пахта прогоркла, только и всего.

— Я, видите ли, сторонник намека. Я создал теорию функционирования намека в социалистическом обществе. Но вы не слушаете?

— Слушаю, слушаю. Задумался немного.

— Так вот, намек в наших условиях,— продолжал философ,— играет важную роль. Не называя вещи по имени, он выявляет их, внушает и доводит до подсознания потребителя. Таким образом необъявленная правда становится правдой публичной. Напряженность, вызываемая жаждой правды или, вернее, я бы так сказал, комплексом правды, эта опасная напряженность успешно снимается именно в результате искусного применения намека. Поэтому аллюзийность нельзя осуждать, как раз наоборот, ее необходимо поддерживать и даже учить пользованию разумным, взвешенным намеком. Спустя какое-то время потребитель будет отдавать предпочтение намеку на правду, а не самой правде. Ибо намек — это своего рода форма искусства. Намек — это правда, облеченная в одежды метафоры.

— Я всегда восхищался цензурой.

— Скажем откровенно, не все еще у нас функционирует правильно. Мы постоянно сталкиваемся со всевозможными болезненными нехватками. Но действительно, надо признать, у цензуры есть кое-какие амбиции, и следует отдать ей справедливость, она главенствует в динамике наших общественных перемен. И знаете ли, это не случайно. Наша система является системой интеллектуальной, порожденной интеллектуалами. Кто же придумает лучшую цензуру, если не интеллектуал?

— Был сегодня у меня Рысь.

— Какой Рысь?

— Ваш брат.

— Это идиот. Я говорю так, потому что, в конце концов, он мой брат. Так что не скажу слова похуже — провокатор. Идиот с разнузданным тщеславием. Удивляюсь, что его не назначили доцентом. Он мечтает о мировой карьере. Поэтому пишет без знаков препинания оппозиционную прозу. Но он не понимает моей теории намека в прозе. Поэтому его романы такие вроде бы правдивые, но совершенно не правдивые, вроде бы современные, но совершенно старомодные. Это, видите ли, осел.

А провинциальный парнишка все смотрел на меня, беззвучно шевеля губами. Кто-то бесцеремонно пытался обменять тухлое яйцо в кухонном окошечке. Оскорбленная повариха расплакалась, принялась стаскивать халат и служебный колпак, намереваясь бросить работу. Кассирша вытащила наличность и, прижимая ее к груди, побежала успокаивать повариху. На улице загрохотал проходивший мимо оркестр. Мы все посмотрели в помутневшее от пыли окно. Но это был всего лишь оркестр дошколят.

— Вы с ними лучше не раскланивайтесь,— сказал доцент.

— С кем?

— Ну, с этими вашими оппозиционерами. Это такие же аппаратчики, как и государственные. Штатные, искусные, пожизненные. Режим привык к ним, а они к режиму. Такова и оппозиция, каков режим. Они плоть от плоти режима. Пишите лучше для цензуры. Она вас ценит. Она одна вас любит. Вы были горазды на намек. Но аллюзия — наивысшее таинство искусства. Вы помните, что говорил Джойс? Что даже через триста лет любители поковыряться в литературе не расшифруют его намеки. У него не было государственной цензуры, так он создал свою собственную и подчинился ей.

На стене висел календарь, весь засиженный мухами. Он показывал апрель 1980 года. И я не знал, то ли это старый, позабытый календарь, то ли новый, срок полномочий которого еще не наступил. Кассирша вернулась в кассу. Повариха встала к плите на кухне. Побежденный клиент отчаянно поедал тухлое яйцо.

— Я помню вас молодым гениальным философом,— заговорил я, помолчав, а он настороженно застыл с поднесенным ко рту куском черствой булки.— Вы были близки к молодой католической интеллигенции. Что толкнуло вас к марксизму? Лень, да?

Он злобно швырнул булку на стол. Она попала в пустую солонку и отскочила на пол. Ее тотчас же подобрал мой знакомый бродяга, который пристроился на нашей улице. Он опирался на двухметровую только что очищенную от коры палку, словно апостол.

— Слушаю, продолжайте, пожалуйста,— произнес философ, силясь совладать с возмущением. Мы оба посмотрели на телевизор, который уместили под потолком бара. Сквозь помехи прорвалось изображение автомобиля, в котором ехали оба секретаря. Их как раз остановили металлурги, одетые во все белое, как пекари. С апатичным энтузиазмом они принялись целовать в губы наших властителей.

— Вы страшились ответственности за жизнь на свой собственный счет,— сказал я, допивая пахту.— Вы боялись чистого листа бумаги, боялись цензуры, боялись конкуренции с другими динамичными философами. Вот и спрятались за иконостас партии, устроились в коллегиях, комитетах, развалились в креслах директоров и секретарей. Теперь вы руководите, а другие работают. Теперь вы цензурируете чужие тексты. Теперь вы стали гнусным, ленивым, злым богом талантливых коллег.

Я увидел маленькие капельки пота на его лбу, он склонился ко мне, снисходительно усмехаясь. Но руки его, хотя они и упирались в стол, истерически дрожали.

— Вы тоже глупец. Неужели не понимаете, что мы переживаем очередной потоп? Океан дерьма с Востока залил нас от Буга до Эльбы. И надо пережить этот катаклизм. Выстоять биологически. Спасти собственную душу. Наше счастье, что русские обрушились на эту землю изъеденными проказой коммунизма. Вы лучше ежедневно благодарите в молитве своих богов за то, что эти русские парализованы идиотской доктриной, растлены кошмарной жизнью, обескровлены кретинской экономической системой. Вы лучше ежевечерне благодарите небо, что у них графоманское искусство, что в головах их бродят обрывки мыслей каких-то идеалистов девятнадцатого века, что они стоят в очередях, что они гоняются за модной одеждой, что они читают мещанские польские еженедельники, что они, одним словом, валяются в грязи на полу подвала человечества. Вы только представьте себе Россию свободную, демократическую, с капиталистической системой экономики. В такой России через несколько лет появится гениальное искусство, которое поставит мир на колени. Такая Россия действительно перегонит Америку в промышленном развитии. А нас такая Россия всосет в себя, как пылесос паутинку. Без танков, без предательства, без депортаций в Сибирь она поглотит нас благодаря превосходству в культуре и цивилизованности. Все туда будут рваться, как сегодня в Америку. Вы тоже станете искать среди своих предков русских бабок и дедушек, вы тоже будете требовать выезда на Камчатку в рамках гуманитарной акции объединения семей. Видите, они целуются ненатурально и под принуждением.— Он показал на телевизор, где теперь обоих секретарей целовала молодежь.— А им надо ноги лобызать этому азиату в знак истинной, сознательной и глубокой благодарности.

Я сидел, слегка оглушенный лекцией философа. Хотелось ему возразить, и я жалел, что рядом нет Хуберта. А он смотрел на меня, словно змея на подопытную мышку. В кончиках его рта засохла желтоватая пена или остатки пахты.

— Скажите-ка это при случае Рысю,— съязвил он, видя, что я ослаб.— Этот осел вместе с бандой хитрых и глупых дружков усердно пилит сук, на котором сидит. Сук обломится, и они все свалятся в огромную русскую лохань. А падая в эту пропасть, они и нас всех посшибают, словно груши.

— Вы Кассандра. Бешеная ворожея польского национализма,— устало проговорил я.— А наш шовинизм — это пустышка, ноль, плевок на мировой дороге. Туда мы не пробьемся, бывший философ в духе Паскаля и Сартра. Я никому не скажу о нашем разговоре. Пусть он забудется.

— Вы все поставили на их цифру и боитесь проиграть,— глумливо засмеялся философ.— Мне один черт. Я лишь представил вам еще одну точку зрения. Я капля белка в океане хаоса, который мы называем вселенной. Мне все равно.

Он резко встал из-за стола, взял свою чашку, ненужную тарелочку для десерта и понес все это к окошечку с грязной посудой. Он был скрупулезен даже в возбуждении. А потом вышел на улицу, не простившись.

Этот паренек из провинции сидел теперь ближе, за соседним столиком. Он опять декламировал вроде как бы в мою честь откуда-то знакомую мне строчку.

— И глухо захлопнулись за ним двери, как закрываемая книга или как отпускаемая тяжелая крышка гроба.

Я вышел из бара. Паренек тоже сорвался с места, опасаясь, что потеряет меня из виду. На ищейку он похож не был. Наши громилы одеваются по моде, это европейцы со степенями по социологии или праву. А у этого сама порядочность на лице, еще не знаком с бритвой.

Я шел в тесной толпе, а он крался за мною и делал это бездарно, натыкаясь, словно деревенщина, на прохожих. Середкой улицы, разгоняя школьников с флажками, неслась милицейская машина.

Ко мне подошел молодой господин, весь в модно-бежевом, в зеркальных темных очках, хотя, Бог свидетель, уже неделю никто солнца не видел.

— Могу я попросить у вас огня? — спросил он, разминая в пальцах «галуаз».

— Простите, я не курю.

— Это не беда. Не соблаговолите ли пройти со мной в подворотню?

— Да зачем же в подворотню?

— А затем.— И показал мне металлический значок агента.

— Меня уже списывали. Вон в той подворотне, на противоположной стороне улицы.

— Не беда. Спишем еще раз. Паспорт, пожалуйста.

Я протянул ему свой документ, облезлый, залитый в свое время чаем или каким-то соусом. Он взял его в руки и сделал вид, что читает. На задах дома, а это был дом, в котором размещаются на Новом Святе два зоомагазина, так вот, на задах его, со стороны улицы Гурского, в заасфальтированном скверике стояла огромная безмолвная толпа. Все держали в руках баночки, полиэтиленовые мешочки с водой, аквариумы, и в этих сосудах сонно шевелились рыбки. Красные, золотые, серые, черные, белые. Рыбы молчали, и торговцы, а может, эксперты, тоже не раскрывали рта. Вот так они стояли с кристаллически сверкающими горстями воды и переглядывались со своими рыбками.

— Интересное дело, всегда и везде проверяют документы только у меня,— сказал я агенту, который с успехом мог бы сняться в американском фильме.

— Иногда так случается,— бесстрастно заметил он. Тон его можно было бы назвать даже приветливым. Из всего, что может усовершенствоваться в отсталой стране, первой усовершенствуется полиция. И эта его современность как бы обладала неким элементом превосходства над моей неполноценностью. Мне стало немного не по себе.

Тем временем за моей спиной, на улице, завыли милицейские машины, раздался оглушительный треск мотоциклов почетного экскорта, послышались редкие и жидкие хлопки. Агент посмотрел поверх моей головы, посмотрел без воодушевления и любопытства, так, как смотрит механик на исправно работающую машину.

— Неужели я похож на террориста?

— Вы у своей жены спросите,— ответил изысканный агент, закрывая паспорт.— Благодарю, можете идти.

Я вернулся на улицу, прошел мимо паренька из провинции, который на этот раз явно ради меня продекламировал сценическим шепотом:

— Умирает земля волхвов и ворожеев, умирает земля пророков и мессий, которые так и не успели спасти мир.

Я мог бы голову отдать на отсечение, что знаю эту цитату. Что-то похожее на отрывок из поэмы Хуберта или аморфной прозы Рыся, да, скорее, Рыся, ибо Рысь любил без нужды надавливать на педаль пафоса.

По мелкому рву Нового Свята плыло огромное облако ядовитых выхлопов плохо отрегулированных двигателей. Школьная ребятня, возглавляемая оркестром детсадовцев, удалялась в сторону Свентокшисской. Оба секретаря, связанные объятием, маячили где-то в конце Краковского Предместья.

Я вышел из дому, выталкиваемый решением. Что-то отчетливо чувствовал и чего-то определенно хотел. А теперь все размазалось. С каким-то душным недоверием я вспоминал о визите Хуберта и Рыся. Может, они мне просто приснились?

Такие вещи со мной уже случались. Несколько лет назад я утром позвонил в издательство и попросил изменить название моей новой книги. Редакторша была вежлива, но не скрывала удивления. Утверждала, что ничего не знает об этой книге, что не находит ее в плане, но сейчас же пойдет и выяснит, а потом позвонит. Но когда она кончила свою любезную и приправленную пугливым недоумением речь, я вдруг понял, что пытаюсь воплотить в жизнь свой приснившийся мне несколько часов назад сон. Сон о том, как я мучился от стыда за название книги, которой я так и не написал и никогда не напишу. Я тут же отключил телефон, чтобы она не смогла до меня дозвониться.

В магазине музыкальных инструментов между тромбоном и тарелками висит календарь. Он недвусмысленно возвещает октябрь 1979 года.

— Послушайте, какой у нас сегодня день и год?— спрашиваю я у типа, продающего газировку.

— Не морочьте мне голову глупостями,— отвечает он грубо.— Видите, сколько народу. А газ не подвезли.

Сейчас, сейчас. Я вышел с ясным решением. Сжечься вечером. Почему именно сжечься? И тут как раз полоснуло солнцем. Город сразу повеселел. Зачем я вообще-то их слушал? Как всегда, не хватило характера? А что такое характер? Я ведь отлично знаю, давно понял. Характер — это отсутствие сомнений, характер — это упорное цепляние за свои решения, хотя бы и самые бессмысленные, характер — это отсутствие воображения, характер — это врожденная тупость, характер — это несчастье человечества.

Не хватило у меня характера. Я буду идти так до вечера. Но ведь могу и свернуть в сторону. И в какой-то момент я это сделаю. Я стоял на автобусной остановке. У тумбы расхаживала контролерша, расползшаяся больше поперек, чем вдоль, отвратительная слониха из Управления городского транспорта. Она подозрительно приглядывалась к потенциальным пассажирам.

— Простите, пожалуйста,— спрашиваю я робко,— ходит еще автобус 155, а то я слышал, что его отменили?

— А я почем знаю. Позавчера еще видела его на конечной. Вот постоите и увидите.

Я втиснулся в переполненный автобус. Угоревший от испарений измученных людей, я в конце концов вспомнил, что ухудшает мое самочувствие, мое общее состояние. Разумеется, похмелье. Тяжеленное похмелье номер один. Где я его подхватил? При каких обстоятельствах?

В моей стране нет нищеты. Мало кто просит милостыню на перекрестках, а если и делает это, то как-то без убежденности, без внутренней силы, без морального права, которые присущи настоящему попрошайничеству. Никто не расщепляет спичку на четыре части, и никто не считает крупинок соли. Впрочем, по нынешним временам расщеплять спичку невыгодно. В лучшем случае, загорается каждая третья.

Наша современная нищета прозрачна, как стекло, и невидима, как ветер. Наша нищета — это километровые очереди, это беспрерывная толкотня локтями, это зловредный чиновник, это опоздавший безо всяких причин поезд, это отключенная роковой силой вода или отсутствие воды, это неожиданно закрытый магазин, это разъяренный сосед, это лживая газета и многочасовая речь по телевидению, заменяющая спортивный репортаж, это принуждение состоять в партии, это испорченная стиральная машина, проданная в государственном магазине, это специальные магазины, в которых ты можешь что-нибудь купить себе за доллары, это монотонность жизни безо всякой надежды, это разваливающиеся исторические города, это пустеющие воеводства и отравленные реки. Наша нищета — это милость тотального государства, милость, благодаря которой мы живем.

Да, это похмелье меня ослабляет. А они прибегли к шантажу. Да и как иначе назвать этот припадок Хуберта? Они старательно отрежиссировали окончательный смертный приговор. Наверное, эксперт-психолог предвидел все мои реакции и научил, как их нейтрализовать. Может, и в это похмелье меня загнали преднамеренно. Похмелье-великан, тотальное похмелье.

Но с некоторых пор у меня бывает сухое похмелье, похмелье без повода, похмелье само по себе. После милейшего дня, после нудного вечера у телевизора, после мягкого отхода ко сну я пробуждаюсь утром в тяжком похмелье. Мало того, смирнехонько лежа в постели, работой натренированного за всю жизнь воображения, в исключительно интеллектуальной сфере, я довожу себя до беспредельного похмелья. Похмелье — мой самый верный товарищ, похмелье — это мой двойник.

Не успели мы спуститься по улице Тамка на Повисле, автобус ни с того, ни с сего сломался. Просто водитель подрулил к тротуару, выключил мотор и с мстительным удовольствием объявил, что дальше он не поедет, так как у него авария. Толпа тихо, безгласно, словно робкая полевая мышь, опорожнила салон, залепленный вдохновляющими лозунгами.

Я двинулся к Висле, сообразив, что улица Висляна должна находиться недалеко от реки. Я их надую, в последнюю минуту улизну ко всем чертям. Но до вечера буду изображать лояльность. Мужественно пройду дорогой страстей, на которые меня обрек таинственный ареопаг взбунтовавшихся. Невидимое политбюро последних, которые еще страдают бессонницей в этой усыпленной стране.

Я мечтал долго, как можно дольше искать этот дом на улице Висляной. А он, как назло, нашелся сразу. Дом сталинской эпохи. Доживающий жизнь свою. Предназначенный на слом. Измученный долголетним существованием. Ни разу не обласканный ремонтом, не очищенный от грибка, предоставленный собственной судьбе, как и все дома наших городов. Уже только один этаж жилой. На остальных выбиты стекла, взломаны двери, изгажены стены. Но это не беда, ибо на горизонте ведь видны возводимые отвесно новые коробочки зданий, которым предназначена коротенькая, тяжкая жизнь бабочки.

— Польска, Польша, Польска, Польша! — скандировала жиденькая толпа, которая маршировала по прибрежному бульвару, неся огромный портрет разгневанного азиата, нашего гостя. Ветер рвал над головами людей национальный флаг, весь красный с белой дорожкой сверху. На другом берегу шла такая же группка манифестантов. Они заметили друг друга, начали размахивать потретами и знаменами совсем не по протоколу, просто так, чтобы побузить.

На углу Висляной стоял этот парнишка из провинции и неуверенно улыбался. С ним была собака. В руке он держал желто-красный кленовый лист.

Я пересек улицу и уже хотел было войти в разгромленный подъезд, как вдруг раздался пронзительный

милицейский свисток. Старший сержант службы дорожного движения, в белой запыленной фуражке, лениво приближался ко мне.

— Вы перешли улицу в недозволенном месте,— проговорил он бесстрастно.— Паспорт, пожалуйста.

— Меня уже сегодня проверяли. Два раза.

Он с еле заметной издевкой посмотрел на меня.

— Вы думаете, мне хочется во все это лезть? Я тоже человек.

Но он безо всякого любопытства заглянул в мой бедный сертификат.

— Так сколько заплатим? — спросил.

— Сколько прикажете.

Ему не хотелось открывать сумку, искать квитанцию. Видимо, ему тоже выпала скверная ночь. С козырька фуражки у него еще капала вода недавнего дождя. Разговаривать у него тоже желания не было. Так что он только погрозил мне пальцем и вернул документ.

Когда я был уже на лестнице, он, однако, бросил мне вслед, вроде как через силу:

— Будьте повнимательнее. Будьте вообще повнимательнее.

Где-то в городе отозвались громогласные оркестры. Гулко ухнуло на пражском берегу. По соседству вылетели стекла. Это, наверное, был артиллерийский салют.

На лестничной площадке мне встретился худющий старик в мятой одежде и со старомодным портфелем, перетянутым ремнем. На мгновенье я поймал его взгляд, все еще мрачный, посверкивающий угасшим фанатизмом. Это был товарищ Сахер, в давние времена член Политбюро. Я ошеломленно остановился у растресканных перил и смотрел в спину этого убогого старца, которого некогда возили в бронированных лимузинах и охраняли, словно королевский бриллиант. Повинуясь одному его кивку, меняли названия городов и отрубали людям головы. Теперь он был всего лишь беспомощным стариком на пенсии, который, вероятно, шел постоять в очереди за дешевыми макаронами.

Он неожиданно оглянулся и взглянул на меня снизу такими глазами, которые в свое время завораживали старых, преданных революции коммунисток.

— Здравствуйте,— сказал я машинально.

— Здравствуйте,— хрипло ответил он и вышел на улицу.

Я нажал кнопку звонка на двери, выкрашенной серо-синей краской. Долго никто не открывал, хотя я слышал за дверью чей-то голос, властный, цедящий веские слова, и краткие взрывы энтузиазма. Наконец, дверь отворилась на длину цепочки, и я увидел вялую, бесцветную девушку.

— Я по поручению Хуберта. К пани Галине и пани Наде.

Она сняла цепочку, впустила меня в переднюю, загроможденную старым хламом, корзинами с ненужным барахлом, с дешевенькими репродукциями на стенах и уймой паутины.

— Вы по поводу техники?

— Да. Можно это и так назвать.

— Тогда проходите.

Я ее совсем не интересовал. Словно я пришел из прачечной за грязным бельем. Меня это несколько огорчило. Благословенное огорчение. Я буду оказывать сопротивление. Пассивное сопротивление.

Комната эта до странности напоминала на скорую руку обставленные жилища времен немецкой оккупации. Какие-то кустарные коврики на стене, какая-то деревянная мебелишка из «Цепеллии», букетик увядших цветов в глиняном кувшине. В одном углу светился телевизор, в другом на диване лежал человек с белой бородой.

— Я приготовила для вас несколько брошюр,— сказала девушка. Она была тоненькая, худосочная, как и вся современная молодежь, которая застала уже готовый, нами построенный социализм.

— Какие брошюры? — удивленно спросил я.

— По технике. Ваших предшественников. Из разных концов мира. Это стоит знать.

Я взял в руки несколько книжечек и не знал, что с ними делать. Я только знал, что никогда их не раскрою. С книжной полки на стене ощерились на меня потрепанные корешки классических произведений русских диссидентов.

— Внимание! Он будет раздеваться! — закричал человек с белой бородой, указывая на телевизор.

Мы подошли поближе к экрану, девушка передвинула регулятор, чтобы усилить звук. На большом экране старомодного телевизора был виден президиум торжественного заседания. Посередке сидели: наш секретарь, а также этот советский с азиатскими чертами лица и держались за руки. Над ними была огромная римская цифра, под ней вытянулся лозунг по-польски и по-русски: «Мы построили социализм!»

А за спинами президиума пробирался к трибуне очередной оратор, и я сразу узнал в нем знакомого сановника, который жил по соседству со мной, в доме напротив. Он неторопливо шел к трибуне, украшенной звездой, еще звездой не советской, но уже немного на нее похожей.

— Товарищ Кобялка,— отозвался возбужденный человек с дивана.— Я наблюдаю за ним несколько месяцев. Вот увидите, сегодня он разденется.

Зал съезда стих, и мы затаили дыхание. То был страшный рок, непонятная зараза, неодолимая эпидемия, поразившая всю партию. Никто пока что не знал, как от нее уберечься. Она никому не давала покоя, всех тревожила и вместе с тем парализовала. Участников и наблюдателей. Гэбистов и реакционеров.

Мой товарищ Кобялка добрался до трибуны, неся перед собой, словно алиби, стопку страничек с речью. Огромными, страдальческими глазами оглядел потолок, а затем устремил взор в зал и медленно, еле заметно стал раздирать рот мерзкой, непристойной, отвратительной улыбкой.

— Нет! Нет! — выкрикнул кто-то нечеловеческим голосом из зала.

Но товарищ Кобялка, словно влекомый неземной силой, закачался на трибуне и неторопливо, растягивая этот акт, разорвал рукопись речи на четыре части и небрежно выпустил ее из рук, а листочки в агрессивной спешке понеслись к первым рядам делегатов, и в этих именно рядах тотчас же раздались странные, истерические рыдания.

Товарищ Кобялка раскрыл рот, с минуту истязал молчанием замерший в дурных предчувствиях зал, а затем звучно и твердо произнес:

— Товарищи предательницы! Товарищи свиньи!

И тут вдруг начались помехи. Белые полосы пересекли экран, что-то заскрежетало, картинка появлялась и исчезала, словно кто-то хотел выключить, но по каким-то причинам выключить никак не мог. Так что товарищ Кобялка то возникал на экране, то пропадал. И когда возникал, быстро шевелил губами, но ничего слышно не было, ибо звук все-таки отключить удалось. Словом, товарищ Кобялка оглашал свою безмолвную речь, свою обвинительную речь, к которой готовился четверть века, свое кредо, составлявшееся многими бессонными ночами, свою исповедь, пронесенную в пересохшем горле через все юдоли унижений, словом, кричал безгласым голосом товарищ Кобялка, а зал умер на несколько секунд, погрузившись в сверхъестественную летаргию.

Наконец, как во сне, кто-то тягуче поднялся с откидного кресла, кто-то еще отклеился от стены, чьи-то руки отчасти умоляюще, а отчасти хищно протянулись от неподвижной стены президиума, и тут картинка вновь обрела нормальный жизненный ритм. Товарищ Кобялка, продолжая безголосо кричать, скинул пиджак и бросил его на лестницу, покрытую пурпуром, развязал галстук, повесил его на микрофон, не расстегивая пуговиц, сорвал с себя белую торжественную рубашку и, наконец, начал стягивать брюки. Но агенты были уже близко. Он запутался в спадающем одеянии, опасно пошатнулся, они подбежали к нему, схватили за руки и за ноги, потащили за спиной президиума в кулисы. А он сопротивлялся, вырывался у них из рук, плевал пеной во все стороны, сучил ногами, бился головой, словно эпилептик, и так и исчез за пунцовой кулисой, успев еще сверкнуть снежным импортным исподним советского производства.

Сразу же появилась заставка с двумя целующимися голубками. Один был красный и другой был красный, но с белым хвостиком. Под ними расположилась эта магическая римская цифра: XL. Раздались величественные звуки Пятой симфонии Чайковского.

Мы немного помолчали, как над могилой, в которую опустили покойника.

— Это мой сосед,— проговорил я, наконец.

— А мне он нравился,— сказал человек с бородой.— Он наверняка был большим пьяницей.

— Все пьют,— откликнулась Галина.

— Но он пил искренне. Потому так и кончил.— Человек с бородой хотел повернуться на другой бок, но,повозившись немного, оставил эту затею.

Галина подошла к двери, ведущей в дальние комнаты.

— Извините меня, я на минутку.

Я остался один на один с человеком на диване. Он очень долго разглядывал меня, наконец, пошевелил губами и сказал:

— Это вы.

— Да. Я.

— Подойдите поближе. Сядьте рядом, пожалуйста. Я парализован.

А когда я присел на краешек дивана, он добавил:

— Частично. Вы помните войну?

— Которую войну?

— Ну эту, нашу. Великую нашу войну.

— Я принимал в ней участие. Мне казалось, я не забуду ее до конца дней своих. Но уже давно позабыл.

— Я помню. Для меня она продолжалась долго. Еще десять лет после конца войны. Я был в советских лагерях.

Он внимательно посмотрел на меня.

— Нет, не то, о чем вы думаете. Меня не за коммунизм посадили. Я был в аковских лагерях, то есть в лагерях, которые не только для аковцев, для всех. Лагеря что Вавилонская башня. Но нас, аковцев, было много. Потому я так и сказал.

Чайковский понемногу набирал пафоса под охраной двух красных голубков, один из которых был с белым хвостиком. Старый аковец нервно перебирал пальцами левой руки, лежавшей на одеяле. Я догадался, что кровоизлияние поразило правое полушарие его мозга. Эта рука жила своей собственной жизнью.

— Вы хотели лечь на другой бок? — спросил я.

— Да. Вы заметили?

Я помог ему перевалить худое и страшно тяжелое тело на другой бок. Теперь он смотрел в стену, обои с которой были сорваны. И так было лучше.

— Вы, наверное, боитесь,— тихо отозвался он.

— Я не знаю еще, сделаю ли я это.

— Страх — дело человеческое. Я тоже боялся до той поры, когда мне сказали, что жена и дочка умерли в тюрьме. С той минуты я перестал бояться. А пытки страшнее смерти.

— Я с утра так и не мог собраться с мыслями. Хочу сосредоточиться, ясно осознать свое положение, хочу решиться и не могу.

— А жена и дочка не умерли. Жили на свободе. Меня хотели сломать, да только выпрямили.

— Должен ли я сделать это?

— Не знаю. Тогда мы знали все, теперь не знаем ничего. Тогда мир был прямолинеен. А теперь разлохматился. То ли сам разлохматился, то ли его разлохматил сквозняк идеологии, как ураган. Может, это слабость, а может, это обернется силой.

— Что будет слабостью или силой?

— Ваша смерть.

— Моя не преждевременная смерть. Моя смерть в свое время.

— Мы и так потихоньку умираем каждую минуту. Мир умирает с нами, правда?

— Мир не может умереть. Уже многим поколениям казалось, что мир умирает. Но это умирал только их собственный мир.

— Вы хорошо сказали. Но если мир не умирает, стало быть, он должен чем-то жить.

— Что это значит?

— Это значит, что он нуждается в человечьей смерти.

Заставка исчезла. Появилась картинка зала съезда. Кто-то выступал, зал гремел рукоплесканиями, а еще кто-то с энтузиазмом кричал. Все вошло в норму. В ненормальную норму на какое-то время.

— Вы вот тут лежите и видите перед собой горстку молодежи, эту крохотную группку, на которую что-то снизошло. Что-то вроде угрызения совести за грехи родителей, что-то вроде гнева, вызванного паскудностью существования, что-то похожее на приступ коллективной нравственности вида. Ведь они же плывут против течения, но стоят на месте.

— Страшная ночь. Кошмарный сон. Надо закричать, чтобы разбудить людей.

— Скажи мне, брат мой по лесу, по лагерям, по мытарству, по отчаянию, по изгаженной жизни, скажи, брат, что мне делать?

— Ты сам поймешь. Когда настанет час.

Открылась дверь, и я увидел Галину, которая загораживала собой другую комнату.

— Вы не пройдете со мной?

Я вошел туда, а она притворила дверь. У окна, против света, стояла девушка с пышными, сваленными в войлок волосами, пылавшими рыжим огнем.

— Это Надя,— сказала Галина.

Я поклонился, но девушка с рыжими волосами не пошевелилась. Пепельная тень лежала на ее лице.

— Вы знаете, где это должно произойти? — спросила Галина.

— У дома партии.

— Нет, приняли другое решение. Перед Дворцом культуры, где проходит съезд.

Кто переменил решение, подумал я. Эти дети, масонская ложа или неведомый драматург, закованный в подземельях Варшавы?

— Мне все равно,— сказал я и тут же сообразил, что это слова философа, брата Рыся.

Задрожала стена, где-то у Вислы громыхнуло. Последний, запоздавший залп салюта. Кто-то зазевался, или на какой-то батарее заело.

— Нужны бензин и надежные спички. У вас, я вижу, с собой ничего нет?

— Я думал можно купить на бензоколонке.

— Нужны талоны. А кроме того, там обманывают. Разбавят водой.

— Так что будем делать? — с надеждой спросил я.

— Вы останетесь здесь. С Надей. Она подробно вам все объяснит. Я пойду в магазин и куплю растворитель.

— Но сегодня же национальный праздник.

— Не беда. У них учет. У нас есть деньги на взятку.

— У меня тоже кое-что есть. Может, все-таки на мой счет?

— До вечера далеко. Вы еще успеете потратиться.— И она вдруг внезапно улыбнулась, добавив: — А вы знаете, что бабушка Нади была любовницей Ленина?

— Нет. Впервые слышу.— Я опять поклонился оканемевшей девушке у окна.

Галина надела куцую курточку, ибо ветер опять набросился на окна, и вышла, тихо притворив дверь. Вихрь сотрясал плохо промазанные стекла. И приносил откуда-то издалека то ли приглушенные звуки музыки, то ли приветственные возгласы. Мы стояли друг против друга, она меня видела, я не мог разобрать черт ее лица. Мы молчали очень долго, но я, о диво, не чувствовал смущения. Я мог бы простоять так до вечера. Но вот она двинулась в мою сторону, сначала как-то сонно, потом все быстрее и вдруг упала на колени, схватила мою руку, припала к ней губами и проговорила по-русски странно низким голосом:

— Вы гений.

Я посчитал, что это какой-то незаслуженный комплимент, хотел ее поднять, но только запутался в ее волосах, сухих, спутанных и рыжих, как у Ленина в юности.

Она глубоко вздохнула и вдруг сама стремительно вскочила с пола, выбежала в ту комнату, где лежал седобородый.

— Вот те на,— сказал я сам себе, ибо должен же был что-нибудь сказать, а ничего другого мне в голову

не пришло. Я осторожно огляделся по сторонам. Наверное, это была комната Нади, так как со всех сторон смотрели на меня бородатые и суровые лица русских диссидентов.

Она скоро вернулась, весело улыбаясь, но вытирая тыльной стороной ладони краешки глаз.

— Вы не сердитесь на меня? — спросила она низким, как в старину говорили, гортанным голосом.

— Да нет, что вы.

— Я всегда подурачусь так сначала, а потом стыдно. Никак не могу привыкнуть к вашим обычаям. У нас все попросту. Если уж кто любит, то любит. А ненавидит, так ненавидит.

— В каждой стране свои обычаи,— дипломатично заметил я.

Она достала из шкафа бутылку с черной жидкостью и две стопки.

— Выпьем в знак примирения? — спросила она, еще чуточку плача, но уже заразительно смеясь. Разумеется, у нее зеленые глаза, ямочки на щеках, и вообще она была в теле.

— Да мы же не ссорились.

Она щедро наполнила рюмки.

— Это моя сибирская наливка. Я привезла ее из Москвы и решила, что выпью, если случится что-нибудь очень важное-важное. Знаете, я в вас была влюблена.

— Я в вас и сейчас влюблен.

— Всегда у вас одна ирония, да и только. А я правду говорю. Мне вас когда-то показывали издали, ну, я и влюбилась, как сумасшедшая.

— Может, вы меня с кем-то путаете?

— Нет. Я даже вас читала. У вас наша душа. В ней только есть чуть-чуть здешнего. Вроде как ненастоящего.

По странному стечению обстоятельств где-то неподалеку, на какой-то эстраде у Вислы, духовой оркестр заиграл «На сопках Маньчжурии», а то была прекрасная и роковая для меня музыка.

Она протянула мне стакан с таинственным травяным ликером и не выпускала его из руки. И мы оба держали этот мой стакан, наполненный сибирской огненной водой. Я слушал старомодный вальс, и сердце мое отчего-то сжималось.

— Ваше здоровье.

— Ваше здоровье.

— Наше здоровье.

Меня что-то неприятно резануло. Да, тост был не к месту. Да что там, и я залпом выпил свою цикуту.

— Присядьте.— Она показала на железную кровать, застеленную каким-то мехом. Сибирским, наверное.— Вредно для здоровья так стоять и стоять.

— По правде говоря, здоровье мне уже не нужно.

Я разглядывал дно стакана, на котором остались травинки. Бог их ведает, на что они воздействуют.

— У вас голова с похмелья болит. Я сразу заметила. Вы на меня не обиделись, да?

— Пани Надя, это по-польски Надежда...

— Ах, как вы чудесно сказали. Я, пожалуй, вас поцелую.

Что, разумеется, она и сделала. И я почувствовал на какой-то миг ее жаркий, довольно широкий рот подле своих губ. А оркестр все играл «На сопках Маньчжурии», мелодию, под которую, как кажется, много лет назад я увидел дневной или ночной мир или пришел в этот мир.

— Что вы обо мне подумаете,— проговорила Надя, прикрывая слегка раскосые зеленые глаза. И тут я заметил, что под странной прозрачной ее одеждой, напоминающей огромный платок или театральное пончо, а скорее всего довольно экстравагантную монашескую рясу, нет лифчика. Наш полу-Запад уже немножечко развратил ее.

— Я думаю очень хорошо, дщерь степей и полей.

— Вам, полякам, нельзя верить.

— Можно еще немножко этой амврозии русского народа?

Мы чокнулись стопками. Мелодия старого вальса парила над нашим домом, словно белый кавказский лебедь, хотя я и не был уверен, есть ли на Кавказе лебеди.

— Ах, как же я вас любила.

— Вы все употребляете прошедшее время, прекрасная Надя или Надежда.

— Я даже хотела покончить с собой.

И опять легкий озноб пробежал у меня по спине. То ли она чуточку бестактна, то ли слишком на короткой ноге со смертью.

— Ваша проза оказывает на меня прямо-таки физическое воздействие.

— Я уже не пишу.

— Ах, Боже мой, отчего же?

— Наскучило.

— Как может наскучить литература?! Вы не должны так говорить. Вы ведь творец, гений, на вас весь мир смотрит.

Сибирская наливка давала о себе знать. Комната изгибалась, словно приглашая сплясать казачок. А этот оркестр кончил «На сопках Маньчжурии» и еще раз начал «На сопках Маньчжурии». Но на сей раз медленнее, словно желая вдавить каждую ноту в мой размягчающийся мозг.

— А как ты себя чувствуешь, детка, в нашей полу-Европе? В нашей бывшей полу-Европе?

— Что-то не очень.

— Ты иначе представляла себе Польшу?
— А вы откуда знаете?
— Да знаю я вас.
— Нас, русских?
— Нет, россиянок. Русских тоже знаю.
— А откуда вы знаете россиянок? Из Тургенева, Толстого, Лескова?
— Ты же сама сказала, что у меня ваша душа.
— Я сказала?
— С самого начала.
— Но вы все-таки другой.
— И Польша другая?
— Другая.
— Лучше или хуже?
— И то, и то.
— Что это значит?
— Я тоскую о Москве.
— Можно ли тосковать об этом городе?
— Я бы по снегу босиком пошла.
— В Москву?
— Да, в Москву.

Меня подмывало спросить, отчего же это она, обутая, не летит «Аэрофлотом», но я не спросил.

— Ты патриотка, Надежда.
— Зато вы — польские националисты.
— Видишь ли, раскосоокая деточка, такова уж наша доля. Что бы мы вам ни сказали, всегда слышим в ответ, что мы шовинисты.

Она вдруг прижалась ко мне. Чувствительная мелодия вальса моего детства, словно дымок сигареты, вилась по этой девичьей, обрусевшей комнате.

— Ах, к чему эти бесконечные раздоры между вами и нами. Ведь мы же все славяне. Разве не лучше было бы, если бы вы присоединились к нам добровольно. Мы бы сообща позабыли обо всех этих ненужных обидах, претензиях, неприязни, которые столько веков разделяли нас. Мы сумеем вас любить, только вы нас полюбите.
— Да ведь вас же, русских, уже нет. Последних славян, то есть высшие слои, изничтожил твой дедушка Ленин. От Буга до Хабаровска разгуливает Азия.

Она так сильно отпихнула меня, что я упал на подушку.

— Я знала, что разочаруюсь. Боже, как я несчастлива.

И она опять выбежала из комнаты. Я с трудом приподнялся, сел на жестком ребре кровати. Этот сибирский любисток все-таки доконал меня. Он упал на благодатную почву. Освежил мое бедное, беззащитное похмелье, мою старческую хворь. Да, я помню, пил я вчера в одиночку. Скатерку набросил на стол, поставил тарелку, положил вилку и кусок сыру. Не торопясь, с достоинством, как на солидном приеме, я выхлестал пол-литра водки из отечественной картошки. Беседовал с собой поначалу вежливо, с юмором, потом, кажется, чуток нахамил. За окном до полуночи проверяли громкоговорители. Сменяли друг друга дикая музыка и извинения анонимного диктора за шум в поздний час.

И она снова вернулась, смеясь и вытирая раскосые зеленые глаза.

— Я все принимаю всерьез, а вы наверняка шутили.
— Пожалуй, и шутил, моя Надежда.
— А я вот сейчас задушу вас и успокоюсь.
— Нельзя меня преждевременно душить.

Но она пропустила мимо ушей мой намек. Подошла ко мне, уперлась своими нежными, да, на самом деле нежными, коленями в мои колени и положила обе руки на мою пульсирующую шею.

— Боитесь?
— Как и каждый человек. Боюсь, что буду бояться все больше.
— Мой университетский товарищ сделал то же самое. У Кремля.
— Многие уже это сделали.
— Вы хотите сказать, что не стоит.
— Не знаю, стоит или не стоит. Может, на какой-то раз окажется, что стоит.
— А вы никогда не чувствовали, что я думаю о вас?
— Я вообще не знал, что ты есть, Надежда.
— Ах, нехорошо вы говорите. Вы такой обыкновенный, а я думала...
— Обыденность — вся моя сила.
— Вы согласны на обыденность?
— Давно уже согласился.
— Нельзя. Человек — удивительное, необыкновенное, великолепное существо.
— Особенно русский человек. Богоносец.
— Опять вы начинаете.

Я обхватил запястья ее рук, слегка сдавливавших мою шею. А оркестр все играл и играл на мою погибель «Сопки Маньчжурии».

— Ты должна в этой стране свыкнуться с обыденностью. Она представляется тебе плоской, мещанской, без полета, но и у нее есть свои достоинства, которые нередко оказываются необходимы. Ты пишешь стихи, Надежда?

— Пишу.

— Каждую неделю?

— Бывает, и чаще. Я не могу жить так нормально, как вы тут живете.

— Мы не живем нормально. Живем так, как нам велят.

— Вы верите в Бога?

— Верю. То есть стараюсь верить.

— Вот видите. Вы только силитесь. Как и все вы.

Стыдно сказать, но от нее исходило тепло бесшабашного русского тела. Мне казалось, что между разноцветными пятнышками ее одеяния, что среди этих пастелевых глазков я различаю и миндальные, широко разверстые глаза ее сосков. Я мысленно дорисовал под прозрачной тканью массивные, женские горячие груди. Такие груди, которых к Западу от Вислы уже не носят. И внезапно на своем немолодом, истерзанном похмельем теле я ощутил какие-то неприличные испарения.

— Я бы забрала вас к нам, в Старую Русь. Где горизонт далекий, как нигде больше, и небо огромное, огромнее не бывает. Вы отпихиваетесь от величия, так как нет в вас смелости. Плюньте вы на все и отправляйтесь на поиски Бога.

— Уже слишком поздно, опоздавшая Надежда.

Она чувствовала мой пульс, но и я ловил удары крови в поразительно тонких и хрупких запястьях ее рук. Я со смущением отметил, что мысли мои начинают путаться. Что я просверливаю взглядом шелк или батист этой странной рясы. Диссиденты укоризненно смотрели на меня со всех стен.

— Знаете что, давайте убежим,— вдруг выпалила Надя.

— О чем вы?

— Иди, нас никто не увидит. Убежим от людей.

— Но куда, внучка Чингисхана?

— Посмотрим. Немножечко места для нас двоих найдется всегда.

— Ты оставишь их одних? А кто спасет мир?

— Вы циник. Боже, зачем мне надо было любить вас? Если бы я знала...

Неожиданно тучи расступились, открыв ярко-голубое небо. Вспыхнуло огромное чистое солнце, и стало жарко, как в августе. Огромный прямоугольник света зажегся на полу. А оркестр все еще играл вальс «На сопках Маньчжурии».

— Я позитивный критик. Потому и подхожу. Мне с вами по пути.

— Вы не способны решиться на что-нибудь безумное, правда? Никогда вы этого не умели.

— Надя, дорогая, негоже делать мне такие упреки в тот самый момент, когда...

Она хотела что-то сказать, но смолчала. Смотрела на меня своими раскосыми глазами, которые вовсе не были зелеными, хотя должны были быть зелеными. В этих глазах была густо-фиолетовая голубизна, и мне казалось, они слегка фосфоресцируют. Она присела передо мной на корточки.

— Жаль, что я не решилась познакомиться с вами раньше.

— Ты меня с кем-то путаешь.

— Нет, ей-Богу, спроси Галину.

— Ты ощутила себя среди нас потерянной и искала братскую душу. Казанскую, дикую, сумасшедшую душу.

— За что вы нас так не любите?

— Я всех не люблю. Или, если хочешь, всех люблю. Даже тех бедных секретарей, вашего и нашего, которые в этот миг, возможно, целуются в губы без всякой охоты. А тебя, Надежда, я просто обожаю. Я влюбился в тебя с первого взгляда.

— Ты, однако, польский пан. Белополяк.

— Иди, сядь рядом со мной.

— Еще чего. У меня уже прошло.

— Но так будет удобнее.

— Вы мне безразличны.

— Ладно. Тем более ты можешь сесть на свою девичью постель.

— А откуда вы знаете, что я девушка? Может, у меня было трое мужей?

— Первый был художник, второй заведующий сектором в ЦК, а третий поляк, который увез тебя из отечества.

— Продолжайте. Мне противно слушать. По крайней мере, я излечусь от дурмана.

Она пахла хной или какой-то сибирской травой. А волосы ее могли бы быть водорослями в таинственной реке Уссури. С сердитым выражением лица она уселась рядом со мной.

— Милая Надя, ты издеваешься надо мной. Все вы чуточку издеваетесь над старым человеком, пригодным уже лишь на растопку.

— Мне не хочется разговаривать.

— Ты должна со мной разговаривать, это твоя обязанность. Ты должна меня заглушать, оглушать, обезболивать.

Я с удивлением заметил, что эта копна волос, похожих на серо-золотой чепец, что эти волосы слегка вздрагивают, а она прячет лицо в их зарослях.

— Ну, нет, Надя, так нельзя. Чего ты плачешь?

Я обнял ее, притянул к себе.

— Я и сама не знаю,— всхлипнула она.— Я так расстроена.

Я поцеловал ее в щеку, прямо в ручеек слез.

— Я тебя люблю. Я полюбил тебя за час, на протяжении всей эпохи, последней эры моей земной бесконечности. Ты мне веришь?

Она покорно кивнула. Я ощущал ее горячую тяжесть в своих руках. Так бывало не раз. Как было и много ночей, рассветов, сумерек. Но теперь мне казалось, будто я держу тело, благословленное провидением, волшебное тело женщины, о котором грезишь всю жизнь. Тело девичье и женское, тело-приключение, тело-убежище. Просто впервые завладела мною какая-то пронзительная тоска о молодой женщине, соединенной со мною сестринским, а может, всего лишь человеческим объятием.

Одним словом, меня захватило неведомое дотоле ощущение жалости и беспокойства, блаженного облегчения и дурных предчувствий. Набирали силу звуки духового оркестра за окном, а во мне росло хаотичное желание. Она все крепче прижималась ко мне, словно хотела придавить меня к прозрачной стене неотвратимого.

Тогда я поискал ее в этой рясе и неожиданно обнаружил бахромчатые просветы, убедился, что она под своей шалью-пончо нагая. Я хотел рассудительно поразмышлять на сей счет, но не успел, ибо прямо перед собою увидел пологие холмы ее грудей, и мне представилось, что я впервые в жизни вижу красивые женские груди, и я чрезвычайно удивился и с умиротворенным наслаждением положил голову в тенистую расщелину между этих грудей.

Где-то позади моей головы барахталось приглушенное сознание участия в колдовском обряде, и эта паника, эта слепота, эта лихорадка, которая настигает меня всегда в эти грешные мгновения, вся двусмысленная чувственность исчезли в мелодии наших беспорядочных шепотов и поцелуев.

Затем я попытался войти в нее и не мог. Ошеломленный, я старался преодолеть ее сопротивление, но это не было ее сопротивление, ибо она хотела меня, это было сопротивление ее безгрешия. Наконец, я ворвался в жаркую, волнующую тьму.

— О Боже,— прошептала она.

И в этот миг визгливо отозвался телефон над нашими головами. Его звонок показался мне грохотом пневматического молота. Он стоял, предательски укрывшись на подоконнике, и сигналил нам изо всех своих механических сил.

Я замер, она тоже притихла. Звонок хрипел над нами настырно, с укоризной, с осуждением.

— Возьмите трубку! — крикнул больной из другой комнаты.

Я встал, накрыл ее этой рясой, а она заслонила лицо рукой, поразительно прекрасной, такой, какой я до того никогда не видывал. Действительно, согнутая в локте рука молодой женщины показалась мне в тот миг каким-то болезненным совершенством. Не отводя глаз от этих удивительных овалов, оправленных в прозрачную золотистую тень, я поднял тяжелую, словно весло, трубку. А волосы Нади, красноватые, неимоверно живые и бездонные ее волосы рассыпались по буднично серому одеялу этой больничной или тюремной кровати.

— Алло,— хрипло проговорил я.

— Это Галина. Все в порядке. Только вопрос, какую вы канистру предпочитаете. Тут есть разные. Красную, желтую, голубую?

— Канистру?

— Вы знаете для чего. Так какого цвета?

— А это имеет какое-нибудь значение?

— Не знаю. Может иметь. Я посчитала нужным спросить.

— Хорошо. Пусть будет голубая.

— Тогда пока. Я сейчас буду.

По небу опять мчались тучи, набухшие грозовой чернотой. Мой оркестр умолк невесть когда. Под окном шла маленькая толпа, всего несколько человек, выкрикивая нестройно:

— Польска, Польша!

Люди несли помятый транспарант с открывающимися буквами, которые складывались в лозунг: «Да здравствует 22 июля 1999 года!». Я положил телефонную трубку.

Надя стремительно встала и, не взглянув в мою сторону, словно лунатик, вышла из комнаты. Я глуповато уставился в серебристо-растресканное оконное стекло. То ли в моем, то ли в Надином стакане заметил на донышке остатки сибирской наливки. Машинально поднес стакан ко рту, выпил горько-сладкий глоток зернистого осадка. Попытался собрать разбегавшиеся мысли, как-то упорядочить эту странную ситуацию.

Внизу у разбитого уличного фонаря стоял паренек из провинции и вертел в руках желто-красный кленовый лист. Ждал меня.

Лучше всего было бы незаметно выбраться отсюда и подождать Галину на лестнице. Но как это сделать? В комнате была только одна дверь, за ней моя не исполнившаяся Надежда и этот парализованный старец, который смущал меня более всего. Я оказался в западне, как говаривали встарь литераторы. В западне собственного легкомыслия. В западне чар раскосой русской девушки. И похмелье меня трясет, то самое похмелье после вчерашнего.

Шумно распахнулась дверь. Вошла Надя, неся в обеих руках стаканы с чаем. Она улыбалась как ни в чем не бывало, хотя в ее раскосых глазах еще поблескивали слезы.

— Чаю хочешь? — спросила она своим обычным, то есть удивительно низким голосом.

Я молча взял стакан. Прямоугольник солнечного света уже начинал взбираться на противоположную стену. Где-то опять играли оркестры, но не было среди них нашего, с «Сопками Маньчжурии».

— Галина уже возвращается,— сказала Надя.

— Ты на меня сердишься? — спросил я робко.

— Может, и сержусь,— сказала она, а затем торопливо добавила:— Сержусь, что вообще тебя встретила.

Я страдальчески смотрел на нее. Она отбросила на спину тяжелую фату красных волос и задумчиво пила крепкий, горячий чай, не поднимая глаз от запотевшего стакана.

— Надежда, ты что, с ума сошла? — наконец, прервал я молчание.

— Почему? О чем ты?

Смутившись, я тоже уставился в свой стакан.

— Ты знаешь, о чем я. Я прохожий. Завтра буду уже очень далеко. Зачем ты это сделала? Зачем согласилась?

— Может, поэтому.

— Как ты вообще сберегла себя в этом нынешнем мире?

— Видишь ли, я русская барышня,— она рассмеялась и помешала ложечкой чай, в котором уже не было сахару.

— В былые времена я бы сказал: как жаль, девушка, что мы не встретились раньше.

— Но теперь ты знаешь, что мы встретились, когда это было нужно.

— Ничего я не знаю, Надежда. В голове у меня шумит, и я думаю, что все это неправда. Бывало, я видел сны, очень похожие на явь.

— Сегодня уже никто не верит снам. Сны — это мусор дурного дня. Сны — это графоманские, ненаписанные стихи.

— Ты все лучше говоришь по-польски.

— Когда захочу, я говорю по-польски очень хорошо.

— Мне бы столько надо тебе сказать. Если бы мне не было стыдно и если бы еще оставалось время.

— Я знаю все, что ты хочешь сказать.

— Ты так хорошо меня знаешь?

— Я тебя совсем не знаю. Сегодня увидела тебя первый раз в жизни.

— Ты говорила, что читаешь мои книги.

— Я так говорила? Все поляки и все русские пишут. Так что могла и сказать, но я и понятия не имела, что ты пишешь.

— Надежда, что это значит?

— Это значит, что я влюбилась в тебя за четверть часа, как и ты в меня.

— Шутишь, а русские вроде бы не шутят.

— Есть еще несколько секунд на размышления. У тебя хватит храбрости убежать?

— Так и не вызволив мира из рабства?

— Мы будем свободны.

— Я уже свободен.

— Вот и я стану свободной. Двое — это уже зародыш общества.

Где-то далеко в квартире хлопнула дверь. Надя поставила пустой стакан, подошла ко мне. Смотрела в мои глаза своими огромными очами, которые, однако, были зеленые, как давнишние винные бутылки.

Порывисто обняла меня.

— Ну что, милый, что?

— Думаешь, мы были предназначены друг для друга, хотя и разминулись на несколько десятков лет?

— Мы предназначены друг для друга.

— Но каким образом, детка?

— У нас еще семь часов впереди. Семь часов вечности. Хорошее скверное заглавие.

Она нежно поцеловала меня в губы.

— Там хорошо.

— Где?

— Там. Ну, ты знаешь. Я была там.

— Что ты опять плетешь?

— Я замерзла в тайге, но меня спасли. Минут пятнадцать, а я думала, это целая жизнь.

— Надежда!

— Что, милый?

— Еще ничего не известно. Все в моих, все в твоих руках.

— Мы уже не успеем убежать. Проморгали последний момент.

Мы поцеловались солеными губами.

— Хочешь, я пойду с тобой на костер?

Но тут постучали в дверь. Мы отпрянули друг от друга. Вошла Галина с голубой пластмассовой канистрой в руке. Сняла с головы берет, принялась деловито бить им по спинке стула, стряхивая влагу.

— Опять дождь? — спросил я, чтобы что-нибудь сказать.

— Они даже времена года размазали,— проговорила она.— Все вместе: снег, солнце, ветер, дождь.

Самый лучший импортный растворитель, из Новой Зеландии. Спички мы купим в валютном магазине и принесем потом. Надя ввела вас в курс дела?

— Да, ввела.

— Может, у вас есть вопросы или сомнения?

— Я не знаю, что мне с собой делать.

— Я же дала вам брошюры.

— Да. Но я не знаю, что делать до восьми вечера.

— Я тоже не знаю. Может, вам хочется проститься с друзьями, с городом.

— Это не мой город.

— Лучше всего принять снотворное и заснуть. Мы вас разбудим.

— Благодарю, я уж сам что-нибудь придумаю.

— Надя, что ты так стоишь и смотришь в окно?

— Задумалась.

Я взял в руку голубую канистру. Немало весила эта моя ручная кладь для дальнейшего путешествия.

— Ну, я пошел,— нерешительно проговорил я.

— Вы будете под нашей опекой. Ничего не бойтесь. И ровно в восемь у Дворца культуры. Мы тоже туда придем.

Я поклонился, а бензин гнусно забулькал в пластмассовой емкости. Надя стояла, отвернувшись к окну. Над ее волосами поблескивала мягкая краснота, словно над пепельными угольками в зимней печи. Я вышел в другую комнату.

— Уходите? — спросил больной.

— Да. Уже пора.

— А я остаюсь. Позабыл обо мне Господь Бог. Я пережил свое время и свою легенду. Это самая страшная мука, а я-то знаю, что такое мука. Завидую вам.

— Я припоминаю, что когда-то слышал о вас.

— Вы могли слышать. Мои воспоминания перевели на тринадцать языков. А у нас ими торговали на черном рынке. Потом прошли несколько поколений и все вытоптали. Никто уже не помнит.

Я весело побулькал своей голубой канистрой.

— Обо мне тоже позабудут.

— Не дай Бог. Думаете, мы свидетели уничтожения нации?

— Никто этого не знает. Это прекрасно и страшно, раз никто не знает, что означают его жесты, поступки, безумства. Нас заботит смерть наций, а тем временем вся вселенная летит в бездну. Опять град. Что за осень.

— По-моему, это еще лето. Я, знаете ли, не люблю наблюдать за планетными системами. Пока мы на земле, надо когтями за нее держаться. Мне можно так говорить, ибо я держусь одним обломанным ногтем.

— Значит, вы меня благословляете в дорогу? — я постучал по шершавой стенке канистры.

— Нет смысла так жить дальше,— сказал он и прикрыл глаза. Несмотря на белую бороду и седеющие волосы, выглядел он поразительно молодо.

— Знаете что. У меня такое предчувствие, что множество людей во всем мире покупают бензин и ищут канистры, как и я. Ибо у меня необыкновенный дар подражания. Что бы я ни делал, всегда оказывалось, что и все остальные это делали. Я оказывался в середке. В самой статистической средней середке. Такое уж у меня в жизни невезенье.

— Не можете быть первым, так будьте же последним. Это тоже хорошая позиция.

Я с неприязнью рассматривал его. Знал, что он тоже из-под приспущенных век наблюдает за мной. Может, его тут положили, чтобы и он подтолкнул меня пальцем к моему предназначению? Может, он лежит под этим скомканным одеялом в выходной рубашке и визитных брюках, готовый в любой момент, лишь только я уйду, ринуться на праздничный банкетик?

По телевизору все еще показывали съезд. Советский секретарь с благоговейным выражением лица как раз вручал какой-то флаг или хоругвь нашему секретарю, который опустился на колени и раболепно целовал край расшитой материи. В зале, а его тут же показали, мгновенно вспыхнул энтузиазм. Все повскакивали с мест, жарко рукоплескали происходящему, некоторые вытянули руки и что-то в экстазе орали, но что они орали, я не знал, поскольку по установившемуся обычаю и в этом доме выключали звук во время торжественных трансляций.

Этот седой человек, живая реликвия или заурядный агент, этот седой поднял правую руку, не то прощаясь, не то благословляя.

— Ну ладно,— сказал я и вышел.

На лестнице я осмотрел этот сосуд с огенным бальзамом. Вмещал он, пожалуй, литров пять. Я попробовал открыть крышку. Все действовало исправно. Голубой цвет — цвет невинности. Невинность не бросается в глаза. Можно идти, нужно идти. Куда. Сообразим дорогой.

Я сошел вниз и там в парадной столкнулся с Сахером, этим седовласым революционером с глазами фанатика. Он отстоял в очередях и нес какую-то добычу, ибо старый его портфель раздулся, словно сытый питон.

— Я откуда-то знаю вас, правда? — остановился Сахер, загораживая входную дверь.

— Да, вы меня знаете. Мы встречались только один раз, но в обстоятельствах драматических.

— Я вручал вам орден, премию или документ о назначении?

— Нет. Вы меня вышвыривали из партии.

Он улыбнулся, гася холодный блеск фанатизма в глазах. Фанатизма, уже затянувшегося, как старая рана.

— Я никого не вышвыривал из партии. Вы ошибаетесь.

— Один раз вышвыривали. Группу сотрудников одного профессора марксизма.

— Ах, да. Как, бишь, его звали?

— Это неважно. Важно, что я не держу на вас зла.

— Мы должны были так поступить. Это было правильно на том этапе. Потом наступила смута. Но тогда я еще мог спасти страну.

— Как вам живется?

— Благодарю. Я вернулся к философии. Собственно говоря, к истории философских доктрин. Вернулся на свое место. Я свободен. Наконец-то свободен.

— И вы тоже свободны?

— А что, и вы тоже?

— Конечно. Я все чаще встречаю свободных людей.

— Ибо свободным можно быть по-настоящему лишь в рабстве. Простите за банальность, молодой человек. Вы любите ходить пешком?

— Пожалуй, люблю.

— Тогда гуляйте. Побольше. По крайней мере десять километров в день. На прогулке лучше всего думается. Обозрение природы, поведения людей, даже неба. На небе есть движение. Реальное и в переносном смысле слова. А движение, молодой человек, если мы обратимся к философам-классикам... Может, я вам наскучил?

— А вы счастливы? Не жаль вам власти, безнаказанности, связанной с господством над людьми, возбуждения, вызываемого гордыней, равной гордыне божеской?

Сахер искренне рассмеялся, вытащил не очень чистый платок, чтобы вытереть глаза.

— Я философ. А философ умеет прощать и себе, и ближним.

— За что прощать?

— За то, что они не выдержали экзамен. Это наш первородный грех.

— Знаете, я во всех подробностях помню вечер, когда мы, обсмотренные десятками агентов, просвеченные рентгеном, обнюханные постовыми, проникли в это святилище партии, где бдело Политбюро. Я помню за круглым столом всех тех, чьи плоские физиономии обычно видишь на стенах учреждений. То были наши судьи.

— Но вы ведь не держите зла.

— Разумеется. Ваш жест в мою сторону и слова: «Приостановить в правах члена партии» — вернули мне свободу.

— Спустя годы я тоже это пережил. Не устроили ли на полпути перерыва на ужин?

— Да, вы встали и сказали неофициальным, человеческим голосом: «Пора, товарищи, немного перекусить».

— Когда слушали мое дело, кто-то произнес те же слова. А какое было у вас меню?

— Не у меня, а именно у вас. Мы перешли в другой зал, где на украшенных букетами цветов столах стояли блюда с филейной колбасой, осетриной, ветчиной, может, даже и икра была. Запивали мы империалистическими соками. Мы дружно чавкали, жертвы и палачи, украдкой отирали майонез с подбородков, раздирали на четыре части сочные апельсины, хотя в городе было скудно, не хватало даже лимонов для гриппозных.

— Смотрите-ка, тот же самый набор был и на моем деле. Хотя икры я что-то не припомню. Может, это и есть тот социалистический гуманизм, которого ни вы, молодой человек, ни я так и не сумели заметить. Так что, мы в расчете?

— Все равно.— И я посмотрел на свою канистру, по которой бессмысленно полз паук.

— Гуляйте побольше. Вот вам мой совет. Бегу домой, к телевизору, сегодня после обеда «Зверинец», любимая моя программа, в которой выступают мои друзья-зверята.

— Не увидите вы своего безгрешного «Зверинца». Сегодня же съезд партии. С утра до ночи. В телевизоре, в газетах, в кино. В каждом доме.

— О, Матерь Божия, и огорчили же вы меня. Что делать, пойду прогуляюсь. Успехов вам в жизни, молодой человек.

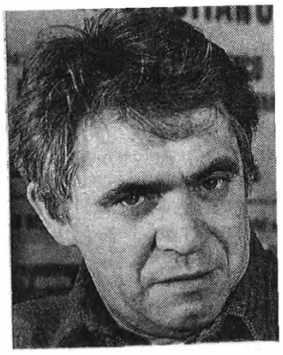
И он опять зажег свои смолистые глаза, словно кот, вступающий во тьму, и, кряхтя, стал подниматься по выщербленным ступенькам.

Перевод с польского А. Ермонского

Продолжение следует

Александр Гельман

Свобода без сюжета



Когда я представляю себе перспективу возвращения в нашу жизнь тоталитарного режима, нового произвола, я начинаю испытывать, нет, не страх, не гнев, не негодование, даже не обеспокоенность, а некое тошнотворное отвращение. Ко всему и всем, включая себя самого. При этом мне равно отвратительна как перспектива приспособленчества, так и перспектива диссидентского героизма в условиях новоявленного режима. Возвращение в нашу жизнь диктатуры после шести лет какой-никакой, но все же свободы, гласности, после шести лет вполне реальных возможностей заложить необратимые основы демократии — это было бы не просто поражением прогрессивных сил, это было бы чем-то сверхотвратительным, чем-то за гранью любой победы и любого поражения. Это свидетельствовало бы, во всяком случае для меня, о каком-то зловещем, неизлечимом, необратимом заболевании нашего общества.

Признаюсь — в последнее время я не могу без отвращения думать не только о возможности возвращения диктатуры как таковой, я испытываю какое-то внутреннее неприятие даже литературы, искусства на эту тему. Сама эта тема — «человек в условиях сверхнасилия» — при том, что я, конечно, прекрасно понимаю ее воспитательную значимость, встречает в моей душе резкое отторжение. Когда я сегодня смотрю фильм или читаю книгу, которые требуют от человека стойкости в условиях сверхнасилия, во мне закипает негодование. Я беру на себя смелость утверждать, что требовать от людей железной стойкости в условиях жестокой несвободы или попрекать нестойких в подлом приспособленчестве — это не очень достойное занятие для взрослых, немало переживших и повидавших людей.

И тут я подхожу к тому самому главному, что продиктовало мне тему этих заметок. Дело не только в том, что природные свойства человека фактически освобождают его от ответственности за поведение в условиях сверхнасилия. Человек, как правило, не в состоянии выносить сильную физическую или душевную боль, длительный голод, слишком высокую или слишком низкую температуру и так далее, и так далее. Человек сделан не из железа, не из бетона, он создан природой для жизни в щадящем, а не жестоком режиме окружающих условий. Человек — дитя природной соразмерности, природной гармонии, а не безудержных катаклизмов и крайностей. Уже только потому человека нельзя судить за то, что он приспосабливается, а не сопротивляется в условиях сверхнасилия. Но дело не только в этом, даже главным образом не в этом. Предательство совести и справедливости, предательство человеческого достоинства происходит не тогда, когда в обществе господствует безжалостная, всесильная диктатура и когда многие люди, большинство людей приспосабливаются, чтобы выжить. Предательство происходит до того, до наступления диктатуры, до укоренения режима произвола и насилия. Предательство происходит, когда несвобода зарождается в недрах свободы.

Несвобода всегда наступает из-за того, что во время предшествовавшей ей свободы люди были беспечны и ленивы. Так было после февральской революции в России, ког-

да пришла свобода, появился шанс установить демократию, вырваться к цивилизованному образу жизни, но этот шанс был упущен, свобода была предана и проиграна. Так бывало много раз повсюду в мире. Поэтому совсем не исключено, что и нынешнее, новое явление свободы в России снова будет предано и проиграно.

Мы обязаны очертить сегодняшнюю ситуацию со всей беспощадной отчетливостью. Сегодня мы (я имею в виду сторонников демократического развития страны) в состоянии раз и навсегда покончить с опасностью реставрации репрессивного режима. И что еще очень важно подчеркнуть — сегодня мы можем это сделать без какой-либо серьезной опасности для нашей жизни или свободы. Однако несмотря на то, что прошло уже шесть лет с того момента, как появился этот шанс, положение по-прежнему остается критическим, рискованным, весьма опасным.

Когда с такой определенностью ставится вопрос, люди начинают взвинченно спрашивать — а что, собственно, мы должны делать, что от нас требуется? Я укажу для примера на одно из многих дел, которое мы должны были сделать, но не сделали и продолжаем не делать.

Все мы прекрасно знаем, что многие люди в нашей стране введены в заблуждение, не осознают существующей опасности, более того, не ведая, что творят, многие сами содействуют наступлению реакции, фактически сами призывают на свои бедные головы новую жестокую диктатуру. Совершенно очевидно, что перестройке, гласности должна была сопутствовать некая «эпоха просвещения» для нашего народа. Разве можно было не считаться с тем, что несколько поколений наших соотечественников в течение почти целого столетия были лишены возможности усваивать ряд важнейших понятий и общечеловеческих феноменов. Ведь наше общество — это царство ложных уверенностей. Заложить, начать новую «эпоху просвещения» должна была наша интеллигенция. Но она этого не сделала и не делает.

А каковы наши политики-интеллектуалы, которых вроде бы в последние годы появилось немало, но которым, тем не менее, не удалось самое главное, чему они должны были отдавать свои мудрые силы,— не удалось достичь единства, сплоченности демократического движения, не удалось пронизать это движение токами подлинной культуры. Словом, мы являемся жалкими свидетелями массы упущенных возможностей. И в чем? В деле предотвращения нового тоталитаристского режима, то есть в деле для интеллигенции наиважнейшем. Зато с какой охотой, с каким жаром гнева мы предъявляем нелицеприятный счет тем, кто не показал себя во времена сталинщины или брежневщины бесстрашными бойцами против режима. И тут же рядом, когда речь заходит о новой опасности диктатуры, какая беспечность, какое барское легкомыслие, какой кошмар беспамятства! Быть беспощадными к тем, кто проявил слабость в условиях сверхжестоких или по крайней мере опасных и совершенно не осуждать тех (включая себя), кто в условиях почти полной безопасности не делает всего возможного, чтобы предотвратить наступление новой эпохи насилия.— трудно указать на более яркое свидетельство бескультурья нашей культуры. Вот подлинно непростительное преступление нравственности. Вот это действительно мораль, вывернутая наизнанку.

То, что в нашем обществе обнаруживаются граждане, мечтающие о новой диктатуре, это не удивительно. Такие люди есть во всех странах мира. Разве мало реваншистов было в послевоенной Германии? Но немцы использовали наступившую после поражения Гитлера свободу для строительства необратимого демократического общества. Они это сделали, они воспользовались свободой сполна, они не упустили исторический шанс. Конечно, это не означает, что там можно почивать на лаврах,— опасность возрождения темных сил непрерывна, повсеместна и вечна. Но в немецком обществе сегодня работает такая система законов и такая система сложившихся уже после войны традиций, которые в состоянии предотвратить новую коричневую чуму.

Почему же у нас не получается? Почему нам не хватает последовательности в борьбе за предотвращение новой диктатуры? Я говорю в данном случае о той части общества, которая вроде бы понимает, как важно добиться необратимости демократических преобразований. Ведь таких людей сегодня много.

По-видимому, дело в том, что на нас неоправданно сильно действует даже небольшая доза свободы. У нас начинает кружиться голова от одного-двух глотков вольности, и мы уже становимся беспечными, ленивыми. Нам уже как-то неинтересно. Мы относимся к свободе, как дети — когда есть опасность, мы вовлекаемся в борьбу, а когда ее нет — наше свободолюбие вянет, испаряется. Мы люди чувства, а не логики. Чтобы

проявить настойчивую демократическую волю, нам нужно участвовать в каком-то приключении, в каком-то сюжете. Мы не сами по себе герои, мы герои сюжета. Поэтому мы столько внимания уделяем сведению счетов с прошлым — прошлое сюжетно, там люди делились на героев и предателей, на мучеников и мучителей. Честное слово, иногда мне кажется, что возвращения диктатуры тайно желают не только реакционеры, но и некоторые демократы,— чтобы можно было стать диссидентом, прославиться на весь мир...

Жуть десятилетий несвободы, может быть, ни в чем так ярко не выражается, как в этой неадекватной реакции многих сторонников демократии на первые, начальные ростки свободы. Одни считают, что уже все достигнуто, победа в кармане. Другие хотя и говорят об опасностях для демократии, но это они только говорят и скорее всего говорят не потому, что так думают, а потому, что так вроде бы принято говорить сегодня. Но делать что-то всерьез для укоренения демократизма они не умеют и не хотят.

Когда воздвигалась тоталитарная система, мы показали себя не слабее немцев, но вот когда пришло время ее разрушить, ликвидировать, тут-то наше социалистическое прошлое сильно дало себя знать, потянуло нас резко вниз. Наша главная моральная проблема совсем не в том, как вести себя в условиях сверхнасилия — тут мы, как все. Пожалуй, даже лучше других. Наша центральная проблема — как вести себя в условиях некоторой первоначальной, небольшой свободы, в условиях, так сказать, аванса свободы. Когда свободы фактически еще нет, а только появляется шанс обрести подлинную, необратимую, системную свободу. Вот это для нас действительно тяжкая ситуация. Если судить по последним шести годам, тут у нас, как говорится, сплошные пробелы и проблемы.

Нам недостает ощущения нормы свободы, нормальной свободы, достаточной свободы. Наша душа не имеет опыта отмерять, измерять объем свободы. Нам много не надо. Между тем для того, чтобы в обществе возобладала подлинная свобода, надо много чего. Достижение системной, устойчивой свободы — это огромная, трудная непрекращающаяся никогда работа, которую мы делать не любим и не умеем. Для нас это что-то невыполнимое, это что-то даже невообразимое. Нам легче потом, когда наступит новая диктатура, пойти в тюрьму, стать диссидентами, в крайнем случае повеситься, застрелиться, но только бы сейчас, в условиях почти полной безопасности не вести рутинную, скучную, бессюжетную борьбу за так называемую настоящую свободу. Нам легче лет через двадцать, переждав очередную кровавую диктатуру, начать новую перестройку, чем доводить эту до логического конца...

Леонид Зорин

После беды

1

Еще земля снежком дорожит,
А март дрожит на балконе.
Трамвай дребезжит. Сержант ворожит
В стеклянном своем флаконе.
Март, март. Мне тридцать лет с небольшим.
Еще мне вполне доступно
Взбираться на кручи, лететь с вершин
И время тратить преступно.

Все обстояло не так идиллично. Верным было лишь то, что тридцатилетие я отметил и впрямь недавно — несколько месяцев назад. Почти перед самым днем рождения меня выписали из «Высоких гор», широко известной в Москве фтизиатрической больницы, занявшей княжеский особняк в громадном парке — зеленом острове среди асфальта и камня столицы.

Меня привезли туда прошлым летом из маленькой деревеньки Репихово, куда мы уехали — я и жена — сразу после разгрома «Гостей». Там мы жили тесным кружком — Юрий Трифонов с Ниной Нелиной, певицей, служившей в Большом театре, Лев Гинзбург, германист-переводчик, тоже с женой и театроведы Константин Рудницкий с Татьяной Бачелис.

Дни были долгими, точно заснувшими под неподвижным дремотным небом, я убеждал себя: все образуется, я спокоен, и меня не волнуют ни вести из города, ни газеты, которые все клянут мое имя.

Начавшись с грозного — на всю полосу — постановления в «Советской культуре», озаглавленного «О пьесе Л. Зорина «Гости», внимание прессы ко мне не скудело. Печатались статьи и обзоры, отчеты с писательских собраний, благонамеренные обличения «очернителя и клеветника» — я стал пристрелянной, легкодоступной мишенью.

В разгаре этой лихой кампании я был в больнице — одна за другой последовали две операции,— и реальная хирургия в какой-то мере заслонила собой литературно-политическую. А вырвавшись из больничных стен, я жадно впитывал воздух воли, светла и прозрачна была тишина, утренняя земля сладко пахла, совсем уже близок был первый покос.

Люди, которых свело то лето, были молоды и жизнелюбивы, все пережили безумие сталинщины, но не утратили оптимизма. Я тоже — вопреки обстоятельствам — биологически сохранял неприкосновенный запас надежды. Однако ничто не проходит бесследно — ни операционные травмы, ни испытания души. Сравнивая те и другие, я чувствовал, что ночи в палате были легче дня премьеры «Гостей», отмененной за час до ее начала. Господи, так я и не увидел того единственного спектакля — когда он шел, сидел в коридоре, смотрел на Москву в первомайских огнях и слушал сбивчивый говорок бедного старика ампутанта. Его, как меня, готовили к выписке, он все еще ощущал свою ногу, с которой несколько дней как расстался. Намучился с ней он сверх всяких мер, а все-таки как жить без нее? Он неуверенно строил планы: поедет в деревню, там оклемается, будет посиживать на пенечке под солнышком, надо отогреваться...

Каюсь, меня помутило, как хмель, грешное запретное чувство — вот мы с ним рядышком,

---

Глава из книги «Записки драматурга».

у окошка, два собеседника-сопалатника, и до чего же несходны судьбы! Жизнь его, в сущности, прожита, а у меня еще все впереди. В этот же час, когда он не чувствует ни запахов мая, ни вешней радости, за несколько кварталов отсюда, на улице Горького, в Театре Ермоловой Лобанов показывает «Гостей». Еще пять деньков, и я их увижу. Все-таки добра ко мне жизнь!

И в самом деле уже наутро мне принесли телеграмму Лобанова, посланную «по просьбе зрителей», а вслед за ней — телеграмму друзей.

Все это грянуло и пронеслось — этот обвал с вершины в пропасть, недолгое пребывание дома, снова больница, палата, каталка, снова операционный стол. И вот, наконец, я в беззвучной деревне, ловлю себя то и дело на мысли, что я и сам теперь ампутант, как тот старик,— сижу на пенечке, стараясь обогреть свой обрубок, невидимый стороннему взгляду. Отрезали часть моего существа, и эта отсеченная часть болит и ноет и тихо стонет, совсем как отнятая нога. Как скоро сомкнулись наши дорожки, не так уж, выходит, они не сходны. То был для меня хороший урок.

Пришла пора научиться бесстрастию и укротить свой бакинский огонь — это было нелегким делом! Проще всего мне было с Трифоновым, в его молчаливости и основательности было поистине что-то целебное. Думаю, не одни только гены слепили его характер и облик. Светлое детство в «Доме на набережной», взорванное казнью отца, разлукой с матерью, одиночеством, полуголодной сиротской юностью, все побуждало к душевной аскезе, накрепко сомкнутым устам, брезгливой боязни лишнего слова и всяческой суетливой возни. Бесспорно, он был человеком страстей, но он их загнал в глухие укрытия — туда невозможно было добраться, и оставалось только догадываться о честолюбии и готовности к штурму. Была в нем неброская прочная мужественность, не та, что стремится себя обнародовать, чем неизбежно приоткрывает тайную в себе неуверенность,— нет, неподдельная и надежная. Кроме того, он был спортивен. За день до случившегося со мной несчастья мы упоенно играли в футбол с мальчишками, жившими по соседству.

Игра проходила под жарким солнцем, что также имело свое воздействие. Помню, что сон был тяжел и тревожен, а утром, едва я раскрыл глаза, с изумлением почувствовал в горле какое-то грозное клокотанье. Я не успел позвать жену — потоком хлынула алая влага. Это нельзя было даже назвать кровотечением — слишком скупо — настоящее извержение крови. В несколько коротких минут ею залиты были и пол, и стены, не хватало платков и полотенец.

Беда моя стряслась в воскресенье, само собою — не в будний день! Нельзя было найти никого, кто б имел отношение к медицине. Только на следующее утро жена моя привезла из Абрамцева старую женщину, фельдшерицу. Громадной узловатой рукой, привычной к любой мужицкой работе, она умело вкатила мне в вену хлористый кальций, и час спустя кровь стала сворачиваться в черные сгустки.

Но не надолго. Сразу после полудня красный ручей заструился вновь. Градусник стал зловеще накаливаться, температура ползла к сорока.

Стало ясно, что надо возможно скорее эвакуироваться из Репихова. Трифонов выбежал на дорогу, пытаясь остановить машину. Пять или шесть пронеслись, как ливень, одна «Победа» затормозила — хозяин был добрым человеком. Меня осторожно погрузили, жена села рядом, Юрий насупился. Можно было легко понять — он не уверен, что я доеду. Да я и сам в это мало верил. Все эти дни смерть была так близко, что перестала казаться немыслимой, предназначенной для кого угодно, только не для тебя самого.

Я уже понял — она возможна и по дрянной литераторской сути даже посматривал со стороны — и на нее и на себя. Страха не было, это я твердо помню, еще я был молод для страха смерти, было безмерное удивление: вот оно, значит, как это просто! Было досадно и обидно: я же *этого* не опишу. Впрочем, как и всего остального.

— Прощай,— сказал я, не забывая, что должен держать себя по-мужски.

— Прощай,— сказал Трифонов,— жаль, что так вышло.

Я очень любил его в эту минуту.

Машина тронулась. В то же мгновение я сразу залил кровью салон — бедный водитель не шелохнулся, а я не находил себе места — вот и награда за доброту!

Беды, однако, на том не кончились. При переезде через речушку неожиданно затрещали мостки. Мы поползли назад колесами. Водитель молча жал на педаль, терпение

этого человека, должно быть, ковалось всей его жизнью. Жена невольно сжала мне руку. Вода подступала, еще чуть-чуть, она уже будет вровень со стеклами. Но я лишь смотрел, вполне отрешенно, голова моя гудела от жара, и пламя заливало глаза.

Вот тут, наконец, нам повезло. На дороге появился бульдозер. Кинули трос, нас подцепили, несколько могучих усилий, и вот мы выбрались на дорогу, в густую благословенную пыль.

В тот же вечер я был доставлен в Первую Градскую больницу, а еще через два-три дня переведен в «Высокие горы».

Здесь я провел четыре месяца — начались эти черные дни со знаменитой третьей палаты — мало кто сам из нее уходил. Мои сопалатники умирали чаще всего в предрассветное время. Я научился узнавать первые признаки агонии — бледность вперемежку с румянцем, зарождение хрипящего клекота, весь его путь от легких к горлу и судорожные поиски воздуха. Я вскакивал со своей кровати, быстро накладывал умирающему жгут немного выше колена и бросался за дремавшей сестрой. Но редко удавалось отбиться — на краткий срок, до другого рассвета.

Мое положение было не лучше. Вердикт профессоров был суров. Впоследствии удалось узнать — все были непреложно уверены, что мне из третьей палаты не выйти. Каверны не оставляли мне шансов. Великий Лев Константинович Богуш, сделавший мне три года спустя спасшую меня операцию, так объяснил мою беду:

— Поймите, нервное потрясение сразу находит слабое место в человеческом организме. Если хрупки сосуды мозга, тогда оно вызывает инсульт. Сердце сдает — грозит инфаркт. Но вы еще молодой человек, и ваше мозговое хозяйство, на нынешний день, не прохудилось. Сердце у вас тоже изрядно — недаром же играли в футбол. А вот был у вас в отрочестве плеврит, он-то и оказался миной. Потрясение нашло слабину.

— Да я не ощущал потрясения! Спросите жену, я был спокоен.

Богуш усмехнулся:

— Тем хуже. Лучше бы выпустили пары.

Но эти разумные разговоры мы вели уже в 57-м. А сейчас, в 54-м, было не до академических диспутов. Я лежал, отвернувшись к стене, прикрыв глаза, подыскивая рифмы. Стихи складывались — строфа за строфой, — я их и не думал записывать, в памяти уцелели обрывки.

И я испытал отлученье от жизни
И знаю, как эти минуты свирепы,
Но пальцами хрустни, но зубы стисни,
Бессмысленны крики, и слезы нелепы...

— Нелепо,— повторял я,— нелепо. Мне еще нет тридцати лет, а жизнь уже подошла к концу.

Я и подозревать не мог в это немилосердное лето, что до конца еще далеко, что я переживу почти всех, кто вслух или молча прощался со мною в тот солнечный репиховский денек. Первой из нас ушла жена Трифонова, потом жена Гинзбурга, за нею сам Гинзбург, настал черед и моей жены, умер Трифонов, умер Рудницкий. А я, кто был обречен стать первым, сегодня пишу этот мартиролог.

Но жизнь, от которой я был отлучен, меж тем продолжалась и в той юдоли, названной «Высокими горами». По вечерам для ходячих больных крутили кино, приезжали лекторы — люди, выпавшие из колеи, не должны были забывать о том, что происходит в их государстве и что заботит всех их сограждан.

Лекции о состоянии дел в идеологии и искусстве были в своей значительной части посвящены, хоть звучит и нескромно, автору этих унылых строк. На обитателей больницы обрушилась нелицеприятная правда о злонамеренном драматурге. Слова — одно грознее другого — наполняли слушателей мистическим ужасом. Вскоре распространилась весть, что обличаемый супостат укрылся рядом — в третьей палате! То и дело близ нее возникали любители острых ощущений, то и дело до меня доносился их опасливый шепот: «Вот он...»

Нельзя отрицать, что пьеса вела крутую игру со своим временем. Вспомним, когда я писал «Гостей», Берия был еще в полной силе. До двадцатого съезда с хрущевским докладом еще оставалось три долгих года. Такое опасное опережение вряд ли могло сойти мне с рук. Наивно было не взять в расчет и потребности массового сознания жить клишированными представлениями, его способности окаменеть в формах, предпи-

санных ему свыше. Добавьте к этому тридцатипятилетнюю обкатку, утюжку, ежедневное вдалбливание одних и тех же привычных слов. Помножьте действие этой машины на стойкий, въевшийся в гены страх, парализующий волю к мысли. Надо ли было мне удивляться, что «Гости» были встречены ненавистью?

Но — не общей. Не знаю, сумел бы я выплыть, если бы не оказалось и тех, в ком мое сочинение вызвало отзвук. Сразу после его обнародования я стал получать множество писем, немало их шло из лагерей. Февральский номер журнала «Театр» передавался из рук в руки. Когда над бедной моей головой грянула державная буря, незнакомые корреспонденты стали писать о своей солидарности. О многих из них я узнал не сразу. Так уже лет тридцать спустя Даниил Гранин с истинной щедростью вручил мне несколько ветхих страничек — герой его книги «Эта странная жизнь» теперь знаменитый профессор Любищев рассказывает о переписке с инстанциями. Хочу привести из них несколько выдержек, они и сами по себе любопытны, да и все, что так или иначе связано с выдающимся человеком, интересно не для меня одного.

«2. Разговор с Василием Ивановичем Ивановым (отдел пропаганды и агитации)... Иванов — довольно пожилой солидный мужчина сначала заявил о своем уважении к представителю старой интеллигенции, а потом стал разъяснять разницу между «Крыльями» Корнейчука и «Гостями» Зорина. Он заявил, что истинная сущность обвинения Зорина в клевете формулирована нечетко и что дело в том, что Зорин указал, что власть развращает и что у нас складывается новая буржуазия и высший свет. Что объективным законом советского строя является то, что такие разложившиеся люди выявляются и подвергаются наказанию, между тем как по Зорину выходит, что советская власть закономерно такие явления, как Кирпичев, порождает. Поэтому за «Гостей» чрезвычайно ухватываются наши враги, в Би-би-си, «Голосе Америки» и даже английском журнале «Экономист», обычно совершенно не касающемся вопросов литературы.

...Я ответил, что появление новой буржуазии, высшего света — несомненный факт. Он не является закономерным порождением советской власти, но вполне закономерным порождением того культа личности, который у нас господствовал последние годы до 1953, когда без личного участия Сталина и солнце не всходило, и Земля не родила, и что такое нарождение нового высшего класса представляет собой огромную опасность для всего дела социализма.

...Поэтому я и сказал, что в обвинении Зорина в клевете смешиваются две вещи: 1) возможность закономерного порождения разложившихся бюрократов советской властью и 2) такая же возможность как следствие культа личности... Он ответил, что «мы не настолько наивны, чтобы не заметить того политического вреда, который имела эта пьеса».

...В конце я заявил, что удовлетворен беседой, т. к. для меня сейчас вполне ясны психологические основания кампании, поднятой против Зорина, но я все-таки сохраняю свое старое мнение, что эта кампания была не нужна».

Могу теперь только вообразить, как тронули бы меня строки ученого с его стойкой приверженностью системному мышлению, если бы я их прочел в ту пору. Но и нашедшие меня письма творили свое благое дело. То повседневное одиночество, к которому присужден литератор, часто с ним шутит дурные шутки. То и дело его охватывает все то же горькое ощущение — ненужности своего труда. Оно поселяется рядом с ним, как домовой, как нечистая сила, анчутка, злыдень, вот-вот и увидишь его омерзительные черты, его издевательскую ухмылку. Кажется, что тебя спасает одно только твое графоманство, неутолимая страсть к бумаге, к чертову письменному столу. Внушаешь себе: будет ответ — отлично, не будет — быть по сему, ты должен излиться, исторгнуть плод. И все-таки есть тайная связь меж тем, кто пишет, и тем, кто читает, даже если не знаешь о нем, даже если он не прочтет. Не только ты зовешь его к чтению, и он толкает тебя к перу. Тут есть биополе, словно бы сотканное из этих двух взаимозависимых и взаимодействующих сил. Но все ж когда однажды услышишь неведомый отклик издалека, он прозвучит, как благовест. А если к тому же он донесется в твой горький час, то дорог вдвойне — он искупает любое лихо.

Но и друзьями я не был забыт. Те, кто остались, меня навещали. Об одном из них расскажу подробней — личность этого старика весьма характерна для целой ветви его генерации интеллигентов.

Звали его Леонидом Исааковичем. Его фамилия была Рузер — фамилия широко известная среди ветеранов-большевиков. Он вступил в партию в девятнадцатом веке, в самом по-

следнем его году, был участником, похоже, всех съездов, начиная с памятного второго. В дни гражданской войны был в Одессе «диктатором» (сколь ни странно, был такой титул). В этом качестве он описан Катаевым в одной его повести — «Зимний ветер».

В конце двадцатых он удалился на периферию общественной жизни, это спасло его в тридцать седьмом. Казалось, худшее позади — в сорок девятом он отпраздновал полвека пребывания в рядах. Через месяц после юбилея ударил его двенадцатый час.

Даже изобретательный следователь не смог ничего для него придумать, и он был отправлен не в лагерь, а в ссылку, куда-то за тысячу верст от Норильска в забытый богом зверосовхоз. Там он работал плановиком и присылал бодрые письма, сообщал, что старается обеспечить выполнение планового задания, надеется на небо в алмазах. И впрямь, минуло пятилетие, он вернулся, но с гаснущими глазами — от ослепляюще-белого снега старик заработал глаукому.

Мы были с ним шахматными фанатиками, и он принес мне в больницу подарок — фигурки из слоновой кости в дырчатой черно-белой коробке, служившей одновременно доской. Подарок поистине символический — эти шахматы с ним прошли все этапы, были с ним и в тайге, и в тундре — до семнадцатого и после семнадцатого. И был с ними связан один сюжет — уже в период зверосовхоза.

Суть в том, что для Рузера в эти годы самым тягостным было отсутствие общества, в отличие от прежних отсидок не с кем было слова сказать. И тут появился один томич, который мог бы ему сгодиться. Тоже партиец с могучим стажем, почти таким же, как у него, тоже преподаватель марксизма и тоже отчаянный шахматист. Увы, они меж собой не поладили.

Мне это было трудно понять. Можно быть близкими друг другу по возрасту, по биографиям, по среде и все же не ощутить симпатии. Согласен. Но все это не резон, чтоб отказаться от *партнера.* И где? В этой вечной мерзлоте, в неволе, в покрытой снегом пустыне? Пожертвовать вопреки рассудку единственной эскейпистской возможностью? В самом деле, для тех, кто предан Каиссе, мир шахмат вполне способен стать еще одним — параллельным — миром, не менее подлинным, чем реальный.

Старик усмехнулся — со стороны, действительно, это необъяснимо. Но он ничего не мог поделать, ни общение, ни даже партнерство с томским марксистом были немыслимы — закоренелый меньшевик!

Я не знал, каков был мой Рузер в юности, не думаю, что благостным малым, но в пору, когда мы свели знакомство, он был добросердечен и нежен. После пятилетней разлуки я вновь оценил и его надежность, и преданность тем, кого он любил. Его нелепая ортодоксальность выглядела скорее трогательной, я, еще молодой человек, смотрел на старца, как на ребенка, с теплым снисходительным чувством. Прошли годы, и прошла умиленность, явилось жестокое раздражение. И вот кто решал нашу судьбу! Не в тундре, еще на заре столетия, все эти страстотерпцы ослепли! Дорого обошлась их незрячесть. Помилуй бог, да чем они думали?

Но в августе 54-го я только бормотал про себя: господи, на краю земли два полоненных старика, раздавленные катком режима, лишенные собственной судьбы, всех прав на свете, прав своей старости, все еще сводят давние счеты, все еще не могут закончить ульяновско-аксельродовский спор!

О Ленине он говорил с придыханием. То, что в собрании сочинений вождя и стратега он упомянут несколько раз, его полнило гордостью. Он признался мне, что когда при аресте был у него изъят документ с ленинской подписью, он смерти возжаждал — этой утраты снести нельзя. Он объяснял мне: вы понимаете, он забирался рукой вам в голову и все расставлял по своим местам. Было смешно ему возражать.

Впрочем, однажды они, делегаты, взбунтовались — проклятые меньшевики возобладали, и вот Ульянов в тактических целях пошел на уступки. Непримиримые были шокированы подобной гибкостью и роптали. Ульянов крикнул: вы рассуждаете, точно вы победили! Очнитесь! Ну, посмотрите-ка на меня. Разве похож я на победителя?

— Да,— с нежностью улыбнулся Рузер,— вид у него был неказист, мятый пиджак, шарфик на шее, кто-то даже расхохотался. Разумеется, он всех убедил. Все-таки всегда и везде даже в час поражения он был победитель.

Слушая старика, я думал, что Ленин, бесспорно, был наделен мощной гипнотической силой, как принято теперь говорить, то был харизматический лидер. Что было в основе такого воздействия? Тут не хватило бы никакого интеллектуального превосходства, тут требовалась прежде всего его патетическая самоуверенность.

Он был органически убежден, что все, кто его окружают,— дети, все — нерадивые ученики, их нужно бить по пальцам линейкой, ставить в угол, сечь и пороть. Как и полагается детям, они возбудимы, эмоциональны и могут иной раз послушаться чувства, а не закона целесообразности. Лишь предоставь их самим себе на день, на час, на одну минуту — тут же они наломают дров, наделают глупостей, нашкодят. А главное — никогда не будут ни счастливы, ни благополучны. Меж тем быть счастливыми им несложно, нужно лишь делать то, что он требует, втолковывает, внушает, велит. Все, что им кажется нестерпимым, необходимо перетерпеть. Не для него — для собственной пользы. Только не рассуждать и не спорить. Довериться тому, кто умней и лучше знает, чего им надо.

Учить и опекать несмышленышей, всякий раз всей пятерней лезть в их головы и все расставлять по своим местам — тяжелый крест, но таков его долг. Архитрудно и архисложно, но ведь другого не остается, когда имеешь дело с детьми, не понимающими ни жизни, ни уроков истории, ни диалектики. Никому ведь не передашь этой ноши — все глупее его. Будь то Плеханов или Лев Николаевич Толстой. Что поделать? У всех в голове каша.

Когда паришь на такой высоте год за годом, отчетливо сознавая, что любая полемика — трата времени и что, в сущности, всякое несогласие жалко, плоско, либо младенческий лепет, либо старческий вздор, что и тот и другой попросту не стоят внимания — лишь презрения и издевки,— когда постоянно и неуклонно ты должен идти *другим* путем, не тем, которым шли до тебя, не тем, которым идут оппоненты, нельзя не понять своего значения и — тем более — своего назначения. И стоило это понять ему, как это поняли остальные, все заразились его уверенностью, все — кто растерянно, кто восторженно,— но покорились его мессианству.

Бедный Рузер, бедный одесский диктатор! Жить ему оставалось четыре года. Он успел получить реабилитацию, восстановить свой партийный стаж. Вот и все, что успел. Два последних года он провел в надвигающейся тьме, зрение таяло все нещадней, пока окончательно не сдалось. Сдался и он. Его ровесники добились, чтоб «Правда» дала некролог, пришли проститься, потом разошлись, чтоб очень скоро за ним последовать. Осталась дырчатая коробочка с черно-белыми квадратными клетками, с фигурками из слоновой кости. И каждый раз, собираясь в дорогу, я достаю ее из стола.

Меж тем пожилая тучная женщина Рахиль Савельевна Шатхан усиленно надо мной колдовала. Я был не первым литератором, которого она ставила на ноги. Когда-то еще в двадцатых годах лежал у нее поэт Асеев. Он то и дело жалобно спрашивал: «Рахиль Савельевна, это надолго?» Она отвечала: «Николай Николаевич, если надолго, то это прекрасно». В 41-м, перед самой войной, уезжая в Америку, Бертольт Брехт оставил ей «самое дорогое» — соавтора, секретаря, подругу, хрупкую, маленькую Гретту Штеффин, сгоравшую, как свеча на ветру, она бы не выдержала путешествия. Но и разумное решение ее не спасло — она умерла. «Ее сожгла не только чахотка»,— сказала о ней Рахиль Савельевна.

В эту старую женщину, в старого доктора, вложено было столько любви! Хотел бы я знать, такие натуры являются в этот злобный мир предвестием далекого будущего или отсветом далекого прошлого, настолько давнего, что от него к нам не пришло ни одной строки — ни на пергаменте, ни на скалах. Для всех и для каждого эта ведунья находила необходимое слово. А слово, поддерживающее надежду, само по себе творит чудеса, я это могу засвидетельствовать. Одна одобрительная улыбка, казалось, прибавляла мне сил. Конечно же, юг, прибрежный город, где мне выпала удача родиться, конечно, еще неушедшая молодость — все это делало свое дело, но было еще одно обстоятельство, может быть, самое решающее.

Мой друг, режиссер Сережа Колосов, однажды привез мне договор — меня подряжали писать комедию. То был поистине царский подарок, понять не могу, как он его вырвал. Я думал, что мне пути заказаны, что прочная слава клеветника воздвигла барьер между мной и театром,— тем целительней была неожиданность. Еще неожиданней был предложенный жанр, было мне тогда не до смеха, но я подумал и согласился. Мне захотелось написать веселую пьесу о футболистах.

Нет, не ее от меня ожидали. Я был человек, переживший трагедию, я должен был продолжать свою жизнь — реальную и литературную — на уровне выпавшей мне катастрофы. Смутно я все это сознавал. Я понимал, что образ писателя играет не последнюю роль в его профессиональной судьбе. Но что толку от моего понимания? И в юные и зрелые

годы сиюминутное настроение неумолимо определяло мои решения и поступки, не говоря уж о внешнем виде. А в то лето сильнее всего была потребность сменить мелодию. Было нечто пленительно-вызывающее здесь, среди подбитых людей, уставших от долгой борьбы с болезнью, от состояния безнадежности и отверженности от *тех, за воротами,* среди смирившихся с поражением, давно перешедших на мелкий шажок, вдруг вспомнить совсем непохожий мир — зеленый газон, гудящие штанги, ни с чем не сравнимый запах кожи, сладко веющий от мяча, упругого, тугого, прыгучего, от стареньких вратарских перчаток, милый запах разношенных бутс, шипов, щитков, наколенников, гетр, запах черно-оранжевой майки, впитавшей в себя на весь свой срок пот и соль молодого тела. Словно проснулась и позвала вешняя музыка стадиона, его приблатненная поэзия. И так повлекло в этот звонкий круг, прогретый солнцем, продутый ветром.

Днем я устраивался в беседке, благо дни стояли сухие, без гроз, по вечерам сидел в закутке рядышком с телефонной будкой и туалетом — надо сказать, не самое удобное место, но выбирать не приходилось. Сначала я привлекал внимание, потом ко мне притерпелись, привыкли и перестали замечать. Да и я сам уж не реагировал на доносившиеся разговоры. Но, разумеется, не всегда. Помню одного из звонивших — то был непомерно длинный мужчина, тощий, с маленьким серым лицом, редковолосый, с высоким голосом. Каждый вечер он беседовал с тестем — набрав номер, виновато вздыхал, потом нерешительно произносил: «Здравствуйте, папа, это Василий, как живете, Елизавета дома?» Все эти фразы сливались в одну, тесть отвечал ему односложно — блудная Лиза всегда отсутствовала.

Я невзлюбил лаконичного тестя, хотя никогда его и не видел. Мне представлялся злой старикан, лысый, с румяными пухлыми щечками. Было не так уж трудно понять, что он на дух не принимает больного никудышного зятя. Елизавета мне рисовалась пышной телкой с обильными бедрами, с кудряшками, падающими на лоб. Будущее бедняги Василия виделось мне весьма унылым, и я душевно ему сочувствовал. Да и все прочие разговоры, доносившиеся из будки, были безрадостными, бесплодными, никто не сиял, повесив трубку.

Тем охотнее убегал я в юность. Я совершенно убежден, что эта пьеса меня лечила. Три года спустя, чуть не наутро после нелегкой операции, к недоумению врачей, я снова прибег к тому же средству. Великий Богуш сказал коллегам: «Не запрещайте, так ему надо». Ах, умница! *Так* было мне надо. Я стал трудиться над «Светлым маем», и дело быстро пошло на поправку.

Но вернемся в те июльские дни. Наконец-то я уступил вновь прибывшему доходяге ложе у стенки в третьей палате, меня же перевели в четвертую. И осенью незадолго до выписки я дописал своих «Чемпионов».

Этот непритязательный опус был поставлен в ленинградской Комедии и, как легко было предвидеть, особых лавров мне не принес. Но я вспоминаю о нем без досады. Он повредил моей репутации жертвы, страдальца и протестанта, но, очень возможно, спас мне жизнь. А жизнь, когда тебе двадцать девять, чего-то стоит и кое-что весит.

Тем более что моя страда еще начиналась — лишь ненадолго врачи отпускали меня домой. Предстояли еще три года больниц. Я многим этим годам обязан — нигде так не виден человек и никогда так не первороден, как перед своим последним шагом. И ныне, когда я вдруг оказываюсь поблизости от «Высоких гор», сердце мое благодарно вздрагивает. Но все там теперь переменилось — место, где я кропал «Чемпионов», стало для них — не закавыченных, а самых что ни на есть всамделишных — лечебным восстановительным центром. Должно быть, пока их здесь ремонтируют, им снится зеленое и голубое, и сны эти пахнут солью и кожей.

А что же «Гости»? Тридцать пять лет я запрещал себе о них думать. И мне, в конце концов, удалось отгородить запретную зону. Все что угодно, но не ступить на заминированное поле! Слишком много родных теней, всем я принес одно лишь горе. Где мой отец? Наш бакинский дом? Где неповторимый Лобанов? Где Меркурьев с Ириной Мейерхольд? Все они, и только ль они, кто больше, кто меньше, так или иначе подорвались на этой взрывчатке, все они, кто раньше, кто позже, до срока оставили этот мир. Забыть эту пьесу, скорее забыть!

Эта попытка моей памяти спастись бегством была не только инстинктом, не страусовой тягой укрыться от горьких призраков — нет, не только. То было взвешенное решение. Слишком много я навидался разных перемолотых судеб и оборванных биографий. Все, кто лелеял заветный рубец, мысленно воскрешая дебют, ставший для них западней и драмой,

все они так и не состоялись. Им можно было только сочувствовать, а я не хотел, чтоб мне сострадали. Участие — непрочное чувство. Стало быть, надо начать сначала.

И все же мое бедное действо вернулось ко мне через тридцать пять лет. Владимир Андреев, когда-то сыгравший с истинно юношеской безоглядностью в том единственном спектакле Лобанова роль старшего сына Петра Кирпичева, поставил «Гостей» в Малом театре. В ошеломительные дни юной лихорадочной гласности, когда жизнь переместилась в чтение и все, что было недосягаемым, стало доступным, наивная пьеса, написанная неловкой рукой, предстала во всей своей безыскусности. И все-таки вновь обрела успех. Может быть, от того, что тема переродившейся иерархии вовсе не оказалась исчерпанной. Может быть, от того что подспудно в ней все еще слышался первый вскрик после молчания десятилетий, на миг нарушивший тишину.

А потом, уже в девяносто первом, читая воспоминания Сахарова, вдруг прочел я такие строки:

«...было еще несколько начинаний, в которые меня тогда вовлек Зельдович... Одно из этих выступлений было связано с кампанией в прессе против незадолго перед этим опубликованной пьесы Зорина «Гости». Я не помню, в чем там было дело, но пьеса, написанная на гребне «оттепели», задевала новую советскую партийную бюрократию, ее высокомерие, жадность и тупой эгоизм и противопоставляла ей «народ» и «истинных» ленинцев, в том числе реабилитированных «старичков». Зельдович подбил меня написать письмо Хрущеву (а сам оставался в тени!). Конечно, мне не следовало так начинать свою эпистолярную деятельность, это было «не постановочно»... Но, с другой стороны, как-то надо было начинать. А принципиально выступить против «нового класса» — по терминологии Джиласа — было не так уж и плохо. Это было мое первое письмо Хрущеву и вообще первое выступление вне специальности».

В пересказе пьесы не все так уж точно — «реабилитированных» в ней не было (до начала реабилитации надо было еще прожить три года), не было, видимо, в ней и «народа», коли не посчитать народом преследуемого старика-адвоката и заезжего журналиста. В пьесе этой, сугубо семейной, конфликт происходит между «своими», если взять аристотелевскую дефиницию. Но какое это имеет значение?! Андрей Дмитриевич и сам ведь пишет, что «не помнит, в чем там было дело». Пафос драмы, направленной против «нового класса», что и вызвало должную реакцию рассвирепевшей номенклатуры, он почувствовал и на него отозвался. А главное, что меня сотрясло: «Это было мое первое письмо Хрущеву и вообще первое выступление вне специальности».

Его «первое выступление»! Эти волнующие слова будто дали всему пережитому новый объем и новый смысл. Но тут же колючая острая боль наполнила все мое существо. Подумать, что я ничего не знал! И не успел ему написать хотя бы словечка благодарности. И чем я больше об этом думал, тем все горше и безысходней становилось у меня на душе.

2

Что нужно для счастья или хотя бы для веры в него? Тридцать лет и весна. Поэтому я так хорохорился, когда в окошко восьмиметровой комнатки плеснуло робкое солнце марта. «Март, март! Мне тридцать лет с небольшим...»

Однако почти сразу же выяснилось, что ликование преждевременно — долог до исцеления путь. Мне дали короткую передышку, и вот она уже истекла. Вновь надлежит собрать вещички и отправиться на сей раз в «Быково», больницу, названную санаторием, как видно — для большего оптимизма. Она находилась недалеко от подмосковного аэродрома.

Как не хотелось мне уезжать! Коммуналка близ Зубовского бульвара, куда, женившись, я переехал, населенная десятком семей, казалась поистине райским убежищем. Тут, наконец, я впервые обрел законные московские метры, на четвертом году столичной жизни стал полноправным москвичом. Наконец-то в ледяном мегаполисе я отвоевал себе место, даром что я едва-едва мог на том пятачке повернуться. Были две полки, тахта, комод, крохотный стол с настольной лампой — много ли человеку надо? Входя в свою комнату, я блаженствовал.

Тем печальнее были сборы. Жить одиноко среди людей, насильственно соединенных чахоткой! Я уже понял, что это значит. Однако нужно было смириться. Март оказался ко мне суров.

В часы, свободные от процедур, я делал круги по тихим дорожкам, вечерний воздух был хрусток и ломок, ветер был свеж уже по-весенному, но что-то клубилось вокруг тревожное, невнятное, что — я не мог понять.

Жена появилась раз и другой, потом сказала, что уезжает,— поездка с лекциями — я изумился. Такая работа была не по ней, она не искала аудитории. Не было и писем из дому — по-старому я называл домом родительское жилье в Баку. Я привык к частым отцовским посланиям, к конвертам, на которых мой адрес был выведен каллиграфическим почерком, и я не мог взять в толк, что стряслось. Теперь, когда я снова в больнице, он должен бы писать ежедневно.

Жена вернулась через неделю, уже во второй половине месяца, о поездке своей говорила скупо. Письма я вскоре стал получать, но от матери, а не от отца, обычно она писала редко, добавляла к его эпистолярии несколько жарких сбивчивых строчек. Все это было не слишком ясно, но только в середине апреля мне сказали, что отца уже нет. Его не стало в начале марта, жена летала в Баку на похороны, там-то и было решено тянуть время, держать меня в неведении, пока я не накоплю силенок. Все было достаточно очевидно, но бог не зря отбирает разум и одаряет слепотой. Скорее всего, я просто не мог увидеть этот мир без него.

«Вечер спокоен, и воздух чист, в небе стоит звезда, остановись и научись слову: никогда». Так и было на быковских тропинках, когда я ходил вперед-назад, выталкивая из себя эти строчки. И вечер был на диво спокоен, и воздух чист, и звезда сияла, и, будто прощальная улыбка, струился ее нездешний свет. И я повторял, все повторял самое черное в мире слово: никогда. Никогда. Ни-ког-да.

Память палачески оживляла всякие сценки и эпизоды, какие-то фразы, застывшие в ней, все, чему я не придавал ровно никакого значения, все это непонятным образом сливалось в некую пеструю фреску, исполненную особого смысла.

Вот давний, безумно далекий день — он провожает меня с матерью. Южный гортанный вокзал гудит, день раскален, нестерпимо зноен. Он отправляет нас в тень, в тенистость, в зеленую прохладу природы, а сам остается в жаре и пыли. Мы никогда не жили в достатке, можно представить, каких усилий стоил ему наш летний вояж. На вокзале нам встречается Галкин — он тоже провожает жену. Галкин — старый товарищ отца, подвижный, шумный, многоречивый. Встретимся вечером, предлагает отец. Галкин охотно соглашается. Мне странно, что у отца есть товарищи. Товарищи — только у детей, у меня, у моих ровесников. Поезд летит, за окнами — тьма. Я лежу на своей полке и думаю, что отец, должно быть, сейчас вместе с Галкиным и ему не так тоскливо без нас.

Вот он сидит по ночам за столом и перебеливает мои каракули — в детском графоманском неистовстве я исторгал из себя то стихи, то поэмы, то какие-то драмы, и вся эта жалкая макулатура казалась ему нужной и важной, он переписывал каждый листок. Вот он кого-то изображает, хочет меня развеселить, и достигает своей цели — я давлюсь от смеха, смеется и он, рад, что исправил мне настроение.

А дальше — священные часы; мы беседуем, обсуждаем проблемы, мы прогнозируем события и выносим свои оценки. Книги, явления искусства, социальные катаклизмы — куда мы только не залетали!

Но тут случаются и недомолвки. Я — правоверный пионер, все, что внушают, все, чему учат,— и справедливо, и разумно. Он не торопится разрушать этот чертог, он улыбается, лишь изредка говорит: дурачок... Я вспыхиваю, но он мгновенно гасит пламя, он бережет гармонию в неокрепшей душе.

Потом наступают дни тревоги. Круг знакомых и сослуживцев все сокращается и редеет. На службе отца находят врагов. Подумать только, трудились рядом и строили свои грязные козни. Все принимают резолюцию, осуждающую двурушников. Все, но не он. Молча сидит со скрещенными на груди руками. Люди обходят его стороной — только один старик Татаринов еле слышно говорит на ходу: «Вы один — человек, а мы все — отбросы». И добавляет крутое словцо.

Теперь у нас не спят по ночам. Ждем гостей дорогих. Но они не приходят. Отец уверен, что я его спас. Власти решили пощадить городскую достопримечательность — вундеркинда, юного стихотворца. Этой нелепой слепой убежденности не смогло поколебать даже время. Напрасно уже много лет спустя я доказывал, что спас его случай, лотерея, чье-нибудь разгильдяйство, он снисходительно отмалчивался — было ясно, что его не собьешь.

Ни-ког-да. Все же был хоть один человек, для которого я был светом в окне. И целью,

и сутью, и смыслом жизни. Он прожил ее «не на той улице», в достаточно чуждой ему среде. Когда я задумал уехать в Москву, он поддерживал меня в этом решении — что это значило для него! Но лишь один-единственный раз признался в письме: «Как я обездолен!»

Он был горд и все, что ему привелось прочесть и услышать о собственном сыне, он не оспоривал, не обсуждал, больше того — никому не позволил даже коснуться этой темы. Но матери однажды сказал: «Куда ни кинь — не сберег я его». Вечное заблужденье отцов — им кажется, в их власти сберечь.

Когда ему ночью стало худо, терпел — боялся, что если застонет, то разбудит жену и дочь, и дотерпелся — боль доконала голову, остановила сердце. В последний путь его провожало великое множество горожан, даже малознакомые люди, не было только его сына.

Земля торопливо освобождалась из-под талого наста, светлело небо — теряя лохмотья белой шубы, уходила из Подмосковья зима. Я бродил по тропинкам, я тихо звал его и бормотал: «Не сберег я тебя». Я призывал на помощь рифмы, хотел обуздать ими свою муку, спрашивал без надежд на ответ:

О, господи, прости меня.
Зачем я лез в печать?
Зачем отцову имени
Позволил я звучать?

Я вспоминал его одиночество, его боязнь любой суеты, любой зависимости от ближних.

Не знал он искушения
Проверить на себе
Чужое отношение
К собственной судьбе.

Тяжесть непомерной вины точно вдавливала в эту влажную землю:

А я, башка садовая,
Понять его не смог
И имени отцова я
От шума не сберег.

«Не сберег я тебя». На этот раз стихотворные строчки не утешали, не помогали. И исподволь я стал думать о пьесе.

Впрочем, передо мной давно уже нет-нет да и возникал старый дом на московской рабочей окраине, густо заселенный людьми, и среди них — немногословный основательный человек. У него — болезненная жена и взрослая красивая дочь. Он достиг совершенства в своем ремесле, его мастерство и его совестливость обеспечили ему уважение. Я свел его с инженером-южанином, не так давно прибывшим в столицу,— этот молодой человек еще так недавно, пять лет назад, имел прямое ко мне отношение. Соседство и душевная близость с достойным умельцем мало-помалу его исцеляют от честолюбия и стремления приручить столицу.

Как видите, все тут перемешалось — и последствия пережитого, и подсознательное ощущение своей отторгнутости от истеблишмента, и добровольный отказ от него, и поиск новых, других опор — не то в смирении, не то в опрощении. Да здравствует жизнь без жарких претензий и громких искусительных целей!

Этот молодой человек, это тропическое растение, пытающееся укорениться на недоверчивой северной почве, будет долго томить мое воображение. Он возникнет еще в «Друзьях и годах», заполнит собой почти все пространство в автобиографических «Покровских воротах», переместится в романы и повести. Связанная с этой фигурой апология коммуналок, впоследствии может быть истолкована как естественная ностальгия, но когда я думал в Быкове о пьесе, о ностальгии говорить было рано. Весна! Мне тридцать лет с небольшим.

Известно, у каждого произведения должна быть своя главная мысль, свой полемический запал (только не следует их выпячивать). Пьесу мою исторг на свет протест против социальной лестницы, взрыв воинствующего народолюбия. Вполне в духе интеллигентской традиции, правда, несколько мазохистской. Но кто, скажите, не проходил мимо глобальных уроков истории? Наивность совсем не помеха искренности. Все больше и больше я увлекался своим немногословным героем. Почти сразу же я его окрестил Алпатов. Безусловно — Алпатов. И так же я назову свою пьесу.

Тут мне в который раз повезло (я уже говорил о том, что больничная одиссея дала мне узнать и больше людей и еще больше — узнать о людях) — в палате со мной лежал человек, который мне представил возможность не умозрительно, а во плоти увидеть героя будущей драмы. Правда, в отличие от него, он был и резок, и жестковат, но эта несхожесть

мне не мешала. Та же стать, то самое чувство достоинства, те же цельность и прямота. Душа моя, разрыхленная горем и благодатной тоской по творчеству, была готова к этой влюбленности. А можно ли без нее писать? Три с половиной десятка лет я с нежностью о нем вспоминаю.

Когда меня выписали, уже вовсю сияло лето, и мы с женой отправились в деревню Сальково — там я принялся за «Алпатова». С ним я провел два славных месяца, и к осени пьеса была готова.

Судьба ее начиналась ярко, а кончилась бледно, если не тускло. Бедных моих «Гостей» умертвили, «Алпатова» я умертвил сам — до сих пор не могу я себе простить своих детоубийственных действий.

Конечно, и в первом своем варианте моя драма не была совершенством, много риторики, много заданности, но — странное дело! — при всем при том было в ней некое сердцебиение, был *звук*, и можно было понять, что эти реплики написала неравнодушная рука. Не зря же хотел ее ставить Лобанов (этому не суждено было сбыться), потом заявил ее Малый театр, в конце концов, я ее дал Завадскому — ему понравился мой герой, возможно, по принципу полярности — сам он был олицетворенной изысканностью, мало кто умел устоять пред этой породистой красотой. Расположили меня и артисты, даже мое унылое чтение их не отпугнуло от пьесы.

Взял «Алпатова» и журнал «Театр» — Погодин, хлебнувший забот с «Гостями», поставил его в февральский номер (снова февральский, нечто мистическое) — премьера спектакля и публикация должны были у меня совпасть. И тут же Эммануил Казакевич мне предложил печатать пьесу еще и в «Литературной Москве» — у этого созданного им альманаха оказалась недолгая, но славная жизнь.

И было еще одно обстоятельство, предвещавшее мне удачу,— Алпатова захотел сыграть Николай Дмитриевич Мордвинов. Он был тогда на вершине славы — знаменитый киногерой, Арбенин, Котовский — последний трагик. Арбенина он играл и в театре.

Помню, как я пришел на спектакль. Зал был полон. В ложе, рядом со сценой, сидела с блокнотом жена Мордвинова, Ольга Константиновна, что-то записывала. Впоследствии мне пришлось наблюдать ее истовое служение мужу. Думаю, что других отношений в браке с Мордвиновым быть не могло. Этот милейший человек жил с ощущением своей избранности. У него была завидная внешность — хороший рост, превосходный торс, крупную скульптурную голову увенчивал сократовский лоб, который хотелось назвать челом. Но из-под этого мощного купола на вас взирали глаза младенца. Эта мужественность и инфантильность в нем естественно уживались. Он был умилительно простодушен. Когда после конца спектакля я навестил его в гримуборной, чтоб выразить свою благодарность, он благосклонно мне улыбнулся, потом заботливо произнес:

— Ну, хорошо, теперь отдохните, успокойтесь, придите в себя.

Помнится, я про себя удивился — в моих словах и тем более в поведении ничто не свидетельствовало об экстазе и временной потере рассудка. Потом мы стали видеться чаще, и я уже больше не удивлялся, привык к этой милой монументальности, в ней было бесспорное обаяние. И сам он все больше и больше мне нравился — добрый, чистосердечный, надежный, старый ребенок в рыцарских латах.

Новый 1956-й я встречал с проснувшимися надеждами — быть не может, что мой поликратов дар все еще мал и отвергнут богами. Дело было не только в том, что я изрядно устал от бед, мы с женой ожидали ребенка. Однако к исходу января все вернулось на круги своя.

Однажды пригласили в журнал. Здесь я узнал веселую новость. По требованию отдела культуры Центрального Комитета партии «Алпатова» вынули из февральского номера. По мнению высших идеологов, я противопоставил «народ» (то есть героя пьесы) «власти» (его непосредственному начальству). Обескураженные сотрудники ввели меня в кабинет Погодина. Ответственный секретарь редакции сказала с вымученной грубоватостью:

— Поплачьте вместе.

И оставила нас.

Погодин сидел насупленный, темный. Его полуслепые глаза буравили какой-то листок.

— Ну, что? — сказал он со злой ухмылкой.— Ждете, что буду вас утешать? Может быть, объяснений желаете? Нет, это вы уж мне объясните. Вы у нас все же племя младое, можно сказать, новой формации. Это ведь вам все, что делалось, нравилось. И то, как вами руководили, вели от одной победы к другой! И как доносили, и как сажали. Как били морганистов и марровцев, космополитов и докторов! Евреев вот не успели выселить, «спасая от народного гнева», не вывезли в теплушках в Сибирь, каких-то двух-трех недель не хва-

тило. Вам все это нравилось, разумеется! Теперь вы хотите, чтоб я вас поглаживал да слезки утирал. Не дождетесь!

Я понимал, что он разговаривает не со мной, а с собою самим, и молчал.

— А я вам говорю: поделом! В лес хóдите, на волка не жалуйтесь! Пошли в городские сумасшедшие — так и вертитесь на сковороде. Всем на потеху. Ваши друзья то-то рады, то-то довольны! Нашли все же мальчика для битья, подзуживают из подворотен: давай, старайся, мы за тебя. Нет, милый мой, я вам не плакальщик.

Мое безмолвие его словно пришпоривало:

— Я не из тех, которых бьют. Я сам могу при случае врезать. Поэтому я пьесы пишу для сцены, а не для сановных нужников, поэтому я журнал имею. А вы — вперед! — исправляйте нравы.

Утомившись, он замолчал. Потом негромко проговорил:

— Здоровьишко — что? Совсем никуда?

— Сейчас получше.

— Денег не надо?

— Нет,— сказал я.

Это было неправдой. Безденежье у меня было лютое.

Мы простились. За все время знакомства я не испытывал к нему столько сочувствия, как во время этого монолога. Я видел, что и впрямь ему скверно. В том обществе, в котором мы жили, разница в нашем положении была громадной, и все же в тот час я кожей почувствовал зыбкость и призрачность его ослепительного благополучия. Яркий и умный человек был и одинок, и несчастлив, видимо, в нем уже совершался непосильный для него поворот.

Еще недавно на пышном писательском форуме он убежденно восклицал: «С каким восторгом и энтузиазмом мы, пришедшие в театр из жизни, из самой ее кипящей гущи, строили нашу драматургию, возводили ее могучий дом», и видно было, что это строительство представлялось ему действительно важным, в самом деле значительным, необходимым — и вот началась переоценка.

Естественно, он и потом не сдавался мыслям, одолевавшим в бессонницу, бодрился, помню, как через год-полтора он пригласил меня на премьеру возобновленных «Аристократов».

— Взгляните. Веселенькое зрелище.

И все же, думаю, быстро он понял, что мало кому теперь нужны и эта ода лесоповалам, и ода человеку с ружьем, и все его новые картонные опусы. Он их писал один за другим, словно боясь остановиться, словно глуша свое смятение, писал небрежно, вполне ремесленнически, в них — к его чести и несчастью — не было уже и подобия былого «восторга и энтузиазма». Помню одно такое действо, наспех свалянное из ваты, названное точно в насмешку «Цветы живые», помню премьеру — мертвый зал и чувство стыда.

Последние дни его были ужасны. Печень его была больна, и он давно уже ходил в трезвенниках — стакан водки мог стать смертельным. Все зная, он пренебрег запретом — ни жажды жизни, ни воли к жизни в нем, судя по всему, уже не было. В две недели его не стало.

В моем сознании судьба Погодина всегда почему-то перекликалась с судьбой другого писателя — Константина Симонова, хотя что, казалось, могло быть общего между желчным подслеповатым Погодиным с его простонародной внешностью и эффектно вальяжным, сдержанным Симоновым, сохранявшим всегда на красивом лице печать своей геральдической барственности и партийно-державной озабоченности — он вошел в ЦК на последнем съезде.

Видимо, их роднило то, что оба были детьми удачи — в Погодине она отражалась в привычных отечественных формах, Симонов следовал в своем имидже скорее западным образцам.

Он умел производить впечатление. И не только своей уверенной статью и несколько декоративной мужественностью. Было понятно, что он готов стоять на своем, добиваться цели, готов ради нее рисковать и яростно, самозабвенно трудиться. Тут уж не то что «ни дня без строчки» — ни дня без печатного листа. И вместе с тем много лет от него исходило победное сияние молодости. Однажды я его повстречал в малиновый предзакатный час июньского дня на улице Горького — в синем костюме, в заломленной шляпе, со щегольской палкой в руке. Шел настоящий хозяин столицы. Он безусловно сумел стать одной из примет своего времени, быть может, одной из его легенд. Роман и брак с популярной актрисой он сделал сначала литературным, а далее и общественным фактом. Даже на кровавой войне, которую он прошел насквозь корреспондентом «Красной звезды», он как-то сумел сохранить живописность. Его недаром влекло к подмосткам, к писанию пьес, к театральной игре.

Много было в нем артистизма. Казалось, что по законам эпохи он обречен — чрезмерно ярок, чрезмерно привлекает внимание, однако и тут ему повезло — вдруг дрогнуло сердце мрачного Кобы. Симонов стал его маленькой слабостью, чуть не всякий год несгибаемый вождь давал ему премию своего имени, был слух, что на кунцевской своей даче прикнопил к стенке его портрет.

И вот среди повседневных трагедий, крушений, поверженных биографий, когда ненасытные жернова перемалывали имена, репутации, дарования, мечты и надежды, выплевывали на чужбину, в изгнание людей и народы,— под громы с вершин, под чьи-то придушенные вскрики и никому не слышные стоны летела, шествовала, взбиралась ввысь эта красочная, как праздник, жизнь.

Но, думаю, лишь на первый взгляд она казалась такой завидной. Наверняка все было не просто. Стать рядовым приспособленцем он бы не смог, не позволил бы вкус, чувство изящного, происхождение. Не сомневаюсь — от новой элиты его могло только тошнить, и ей он тоже не стал своим — слишком чужеродное тело, слишком выламывается из шеренги.

Значит, чтоб не сойти с ума, чтоб сохранить самоуважение, без которого он себя не мыслил, без которого и успех не успех, чтобы доказывать в пьесе за пьесой, в статье за статьей, в стихотворных циклах, какие умницы и моралисты взращенные партией наши люди и сколь безнравственны и ничтожны их оппоненты — и там и здесь,— для всей этой неутомимой деятельности надо было переменить естество, поверить, заставить себя поверить, что все творящееся — разумно, необходимо и неизбежно, не только поверить — и полюбить всю эту опасную жизнь, бравшую каждый день на излом, ставившую каждый день перед выбором.

Когда, спустя тридцать пять лет, я прочел его посмертную книгу «Глазами человека моего поколения», пришлось убедиться, что он преуспел в этом печальном самостроительстве.

Больше всего вызывает оторопь его непритворное благоговение перед Сталиным — всякое слово властителя, все его плоские рассуждения о книгах, их авторах, все его пошлости с их примитивным политиканством фиксируются по горячим следам с какой-то истовостью, с уверенностью в их высшей непререкаемой мудрости и с радостью от своей сопричастности к историческим откровениям. В самом деле, безжалостная расправа человека с самим собой.

Наше знакомство состоялось после выхода в свет «Гостей», естественно, по его желанию. Союз писателей — организация, в которой меньше всего от союза и больше всего от иерархии. Тот факт, что один из его генералов предложил мне встретиться и пообедать, свидетельствовал о том, что пьеса чем-то задела его внимание. За обедом он посулил мне успех, присовокупил свои поздравления, однако не преминул заметить, что пьеса может вызвать враждебность к людям высокого положения. Чувствовалось, что к этим людям он, безусловно, относит себя. С полным, надо сказать, основанием. Обедали мы с ним в ресторанчике Центрального Дома литераторов, в ту пору скромном и маловместительном. То и дело к нашему столику подходили сотрудники его аппарата, согласовывая какие-то действия. Один назвал неизвестную мне фамилию, спросил, как быть с ее обладателем, не помню, в чем там была ситуация. Симонов устало поморщился, шутливо махнул рукой:

— Пусть живет.

Когда над злосчастными «Гостями» ударил гром и вспыхнули молнии, в Союзе писателей созвали собрание — проклясть, заклеймить крамольного автора. Симонову пришлось председательствовать. Вряд ли ему это было приятно, но, видно, он себя убедил: служенье союзу не терпит тщеты. Речи коллег моих были жестки, от грешной пьесы летели клочья. Кто-то несмело заикнулся о том, что сам драматург — в больнице. Симонов недовольно бросил:

— Мы собрались тут не для того, чтобы говорить о здоровье этого молодого человека.

Шли годы. Виделись мы не часто, хотя были соседями по дому. Раза два он ходил смотреть мои пьесы (я узнавал об этом потом), однажды поехал на «Мосфильм» и один в просмотровом зале смотрел «Мир входящему», очень хвалил. Мы никогда не возвращались к истории нашего знакомства, при редких встречах темы бесед были всегда сугубо нейтральными.

Он поседел и постарел, стал носить короткую стрижку. Весь его облик вдруг стал иным, он мало теперь уже походил на странный отечественный гибрид Хемингуэя с функционером — прощай, оружие юных дней! — теперь он скорее напоминал отставного полковника, белоусого воина, вернувшегося из заморской колонии. Он старался делать людям добро, было видно, что это его потребность,— поддерживал молодых режиссеров, пробивал в печать книги Булгакова, вел обширную переписку. По-прежнему неутомимо работал — занимался документальным кино. Мне казалось, что он напряженно ищет свое место в литературном процессе — как человек трезвый и чуткий, он чувствовал и смену времен, и близость важных

переоценок. Он подчеркнуто, словно бы опережая сторонний вердикт, умалял свою роль, называл себя «военным писателем».

Ушла его оперная красота, он стал сутулиться, часто болел. Знал ли он о приближении смерти? Во всяком случае, он к ней готовился. Он приводил в порядок дела, был занят собранием сочинений, он завещал развеять свой прах над белорусскими полями... То был еще один яркий штрих в картине собственной биографии, над которой он неизменно трудился. Последний мазок, финальная точка. Хочется воздать ему должное: в торжественный день своего юбилея — ему исполнилось пятьдесят — он честно сказал, что недоволен тем, как жил, что будет жить по-иному. То были не пустые слова — он сделал много достойных дел, многим помог, подставил плечо. Но время его уже было отмерено.

При всем драматизме наших с ним несостоявшихся отношений, мне он всегда был симпатичен. Горько было узнать, что он умер. Была тут, само собой, грусть по молодости, в которой со временем все решительно становится милым — даже беды. Но были и досада, и боль за все, что унялось и ушло вместе с этим незаурядным, щедро задуманным человеком. Казалось, рука поднялась, замахнулась и, вдруг обессилев, опустилась. Была обида на эту смерть, была обида за эту жизнь, так ограничившую себя порогом сегодняшнего успеха, пределом отпущенного ей срока. Темное фатальное время! Его любимчики, его баловни были немногим счастливее жертв.

Однако давно уже пора вернуться к постылому январскому дню, когда я узнал, что «Алпатов» снят, вырублен из готового номера. Публикация пьесы всегда для меня была событием столь же важным, если даже не более важным, чем постановка ее на сцене — она означала ее приобщение к литературному процессу. Пьесу однажды отыграют и исключат из репертуара, афиши пожелтеют, истреплются, а отлитое типографским металлом может выжить, если чего-то стоит. Как знать, а вдруг когда-нибудь кто-нибудь достанет с полки журнал или книжку.

Худо мне было, ох, как худо, так худо, что в голос впору завыть — подобное острое чувство несбывшегося не раз и не два мне пришлось пережить, и между прочим, в том же «Театре», когда лет через девять из майского номера вынули «Римскую комедию», и может быть, с еще большей мукой, без малого двадцать лет спустя — тогда по неведомой мне указке цензура наложила запрет на появление в «Новом мире» моей злополучной «Царской охоты». Номер был уже подписан в печать. Возраст не защитил от боли, как говорил полярник Амундсен — «к холоду привыкнуть нельзя».

Но это все еще предстояло, еще впереди были годы больниц, впереди была кончина Лобанова, подточенного потерей театра. Пока же я не знал, что мне делать, все потеряло и цвет и вкус. Вслед за журналом пьеса скончалась и в «Литературной Москве».

Я не забуду, что в эти дни мне на помощь пришел Завадский. Он не остановил репетиций, несмотря на силовое давление. А тут случилось одно событие. На один из спектаклей моссоветовцев неожиданно приехал Хрущев. Завадский был приглашен в ложу. В антракте он, улучив минуту, рассказал, что готовит мое сочинение. Лицо Никиты Сергеевича стало грозным и гневным. Повысив голос, он высказал свое отношение к автору «клеветнической пьесы».

Пока на сцене шел второй акт, Завадский смятенно блуждал по фойе. Когда дали занавес, он решился. Вернувшись в ложу, волнуясь, комкая фразы, он произнес целую речь. Преувеличив мои достоинства, он спросил, разумно ли будет перекрыть мне раз навсегда кислород. Работа над пьесой еще не закончена, по ходу дела текст корректируется.

Хрущев был вспыльчив, зато отходчив. Помедлив, буркнул: «Ладно, работайте. Пусть он исправит все, что нужно».

Впервые за весь этот черный месяц мы, наконец, передохнули. Какое счастье, пьеса живет! Однако очень скоро я понял, что счастья не было и в помине. Министерство дало мне список поправок, которые я обязан был сделать. Все, что несло не себе отпечаток хотя бы ничтожного «обострения», подлежало немедленной ликвидации. Это касалось не только сцен, но даже самых невинных реплик. Мне запомнилась такая поправка: вместо слов «так больше нельзя» поставили «так, право, нельзя».

И нынче тошно об этом рассказывать. Мутит от этого измывательства. Но, думаю, вспомнить об этом есть смысл — и для того, чтоб понять то время, понять, до какого идиотизма доходит ничем не стесненный диктат, и чтоб ощутить его аморальность, тем более, нет во мне убежденности, что нам еще не придется столкнуться с новыми судорогами этой гнусности! Главным же образом, надо знать, что вы не должны с ней соглашаться, не принимать от нее подачек, здесь немыслимы никакие игры. Я хорошо ощущал, что гибну как литератор,

что гибнет пьеса, нелепо спасать ее этой ценой, но каждодневно со всех сторон я только и слышал одно и то же: «Проявите благоразумие. Надо легализовать ваше имя. Верните себе возможность работать. Подумайте о своей семье. Подумайте, наконец, о Завадском — сколько труда и сил он потратил!» И я вычеркивал, я вымарывал, вытаптывал все, что было живым.

И снова пришел на землю март. Мне все еще «тридцать лет с небольшим». И хочется разрешить себе верить в возможность счастливых перемен. Уже завершился двадцатый съезд. Никто ничего не знает толком, и все же доносятся странные слухи о внезапном закрытом заседании, ошеломительном докладе Хрущева. Март. И почти совпадают две даты — годовщина со дня смерти отца и день рождения моего сына. Спустя еще несколько дней объявляется премьера «Алпатова».

Не было явного неуспеха, но не было и подобия радости. Что из того, что луженый зритель, притерпевшийся к подобным поделкам, снисходительно аплодировал? Бессмысленное, оскопленное действо внушало унизительный стыд. Нет, не надо было сдаваться. Не надо было легализовать свое имя. Имя надо было беречь. «Подумайте о труде Завадского...» Да что ему дал этот адский труд? «Подумайте о своей семье...» Надо думать о том, чтоб она не краснела. Но все это стало ясно поздней. Пока же я бурно «легализовался» — выпустил в свет отдельной книжкой этот обмылок — до сей поры простить не могу себе этой глупости.

И снова я забегаю вперед, еще звенит молодая капель, шумит весна пятьдесят шестого. В назначенный день из родильного дома я привез в нашу келью жену и ребенка. Пришлось из нее вынести стол — некуда было поставить кроватку. Я смотрел на беззащитное тельце, смотрел неотрывно и все гадал, как сложится жизнь моего мальчика. И сразу увидел глаза отца и словно услышал, как он печалится, как просит простить, что меня не сберег. Где он теперь, в какой беспредельности летит надо мною его душа? Ни сына не видел он в час конца, ни внука — в его первые дни.

И вдруг я ощутил волю к жизни, будто тоска моя по отцу разжала свою мертвую хватку. Новая всевластная сила — нежность к крохотному комочку, к сыну — подчинила себе все мои страсти, все тревоги, и среди них — бессонную боль, пришедшую вместе с моим сиротством. Спустя год я начал жить без отца.

Мы живем и хлеб жуем.
А отцы нас так любили!
Мы не то, что их забыли,
Просто мы без них живем.
Что осталось? Горстка пыли.
Полусказки, полубыли.
Мы так редко их зовем.
Мы давно себе забили
Головы. А их забыли
И ночами не зовем.
А они когда-то были.
А они нас так любили.
И мы тоже их любили.
А теперь без них живем.

Владимир Соловьев

Роман с эпиграфами

Фрагмент

По духу времени и вкусу
Он ненавидел слово *раб*.
— За то попался в Главный штаб
И был притянут к Иисусу.

Грибоедов

Я и в самом деле никому и никогда не давал слова хранить эти встречи в тайне — по-видимому, это подразумевалось само собой — ни х... насколько для них очевидна тайна, настолько для меня гласность. Отношения с КГБ не могут стать частью нашей интимной жизни, хотя КГБ в этом весьма заинтересовано. Признаться, я поставил для себя внутренний предел и часто — на первых порах — с нетерпением ждал, что они потребуют с меня обет молчания, и тогда я им скажу, что не могу — увы! — его дать, а потому разойдемся подобру-поздорову.

Я сейчас воспользуюсь оплошностью моих конфидентов, чтобы предать гласности эти для меня опасные, а для них и представляемой ими организации бессмысленные связи — попытаюсь, ничего не перевирая и ничего не скрывая, восстановить мои встречи с агентами КГБ. Не сомневаюсь, что многие из этих встреч занесены на магнитофонную пленку — так что в КГБ будет возможность проверить аутентичность моих записей.

Впрочем, я думаю, что если бы даже я дал слово хранить эти тайны — хотя для кого и какие это тайны? — то все равно слово бы это сейчас нарушил. Ибо разглашение всей этой вереницы нелепых и ненужных встреч не ставит под угрозу существование государства, но исключительно один из его наиболее отчужденных институтов.

Хотя какая там угроза: лаяла моська на слона. Только зря дедушка Крылов великодержавно высмеял мужественную собачонку и стал на сторону сильнейшего. А что оставалось моське — либо лизать задницу слону, либо лаять. Вот я и лаю... [...]

Илья Ильф записал в 30-е годы, поближе к 37-му: «Край непуганых идиотов». Сейчас — пуганые, а пуганая ворона куста боится — потому агрессивные, что пуганые: на куст набрасываются, как на врага.

Страх — их главная сила. Чем больше они боятся, тем агрессивнее становятся. Стервенеют.

То же — с нами. По закону тотальной психологии: наша сила — это наш страх.

Слабые загоняют его внутрь, сильные выпускают наружу — как джинна.

Моим пером водит страх — я пишу, потому что боюсь.

Я боюсь писать и поэтому пишу.

Еще, еще, еще...

Так отдаются девственницы: от страха — еще, еще, еще...

Эта книга о страхе и написана она Страхом — Владимиром Исааковичем Страхом.

Страх — это моя фамилия, мое имя, мое отчество.

Страх — это моя советская и еврейская жизнь.

Страх — это я.

Я выдавливаю из себя страх по каплям, и я боюсь, он затопит весь мир, и никто не спасется.

Я пишу этот роман под страхом обысков, преследований, тюрем.

Я боюсь, что у меня вырвут недопечатанный лист бумаги прямо из машинки — вместе с грешным моим языком: прямо из горла.

Автор берет на себя полную ответственность за достоверность приведенных в тексте фактов.

Страх, страх, страх, страх, страх — до конца страницы!

У страхов есть страшное свойство — они сбываются.

Ах! почто она предвидит
То, чего не отвратит!..

Или отвратит?

Отвратит — не отвратит, любит — не любит, к сердцу прижмет — к черту пошлет.

Лучше уж пусть пошлет — чем дальше, тем лучше: от греха подальше.

А то представляю себе — прижаться к пламенному сердцу Комитета государственной безопасности: каменные объятья, как у последнего соперника Дон Жуана.

О мотылек, стремительно влетающий в пламя!

Я мог бы оставить мой роман в чернильнице, если бы это был роман, а это всего лишь свидетельские показания.

Наша нелюбовь была взаимной, и мы даже не притворялись.

Как забыть первую встречу, когда, сдав кое-как очередной экзамен, я сбежал по мемориальной нашей лестнице в Академии художеств к телефону-автомату сообщить об этом радостном событии нервным моим родителям и, не обнаружив в кармане двушки, попросил ее у стоявшего рядом с телефонной будкой человека.

Это был ОН.

Он словно бы поджидал меня, как кошка мышку: протянул ко мне руку и разжал ладонь — на ней блестела орлом кверху новенькая двухкопеечная монета:

— Пожалуйста, Владимир Исаакович!

Любят они разыгрывать из себя натпинкертонов, потрясая нас дешевыми приемчиками — я разговаривал с отцом и с отвращением вглядывался в будущего своего собеседника.

Вопросы — ответы.

Не знаю, не знаю, не знаю, не знаю.

Оба устали.

Условились встретиться через неделю — площадь Льва Толстого, остановка десятого автобуса. Боже, как переживал — девятнадцать лет всего было.

Снова гадание на ромашке — идти или не идти?

Пошел.

Словно кто-то меня за невидимую веревочку дергал.

Да что я, твою мать, себе не хозяин!

Дудки!

Вышел на одну остановку раньше — и был таков. Всю ночь гулял по городу. Мама рассказывала, что весь вечер звонил какой-то человек, меня добивался.

Чего проще сказать: не могу, не хочу, не желаю, противно да и времени нет. А вот — язык не повернулся. Какая-то гипнотическая власть у них над нами.

Как написал Фазиль — в связи с кроликами и удавами, от имени кроликов, естественно: Их гипноз — это наш страх. И ничего более — в том-то и дело!

А зависимость — обратная предполагаемой: чем больше страх, тем больше опасность.

Еще одна встреча с тем лейтенантиком у меня-таки произошла — особливо интересовался он Мишей Шемякиным, который через несколько лет вместе с картинами окажется в Париже: я и в самом деле ничего о нем не знал, знаком был шапочно — даже врать не пришлось. А поводом послужила моя статья о Шемякине в «Смене» — думаю, самая первая статья об этом удивительном художнике.

А все-таки смелости послать лейтенантика куда подальше у меня не хватило.

И он решил, что я созрел: пора срывать ягодку.

И свел меня со своим начальством, которое отрекомендовалось полковником.

Вот тут-то я и оказался, как зверь в клетке,— и поделом! Финский замок как-то предательски щелкнул, но это и придало мне силы — отступать было больше некуда. Я стал кричать им о своей занятости, предложил им вместо меня сдавать экзамены и работать в газете «Смена», а я на их место.

— Пишите за меня статьи — сможете? — сдавайте за меня экзамены; спите с моими бабами, а я с вашими: какие они у вас? Я буду вашу работу делать, а вы мою, идет? Справитесь?

Со мной было что-то вроде истерики, я сам себя до нее довел своим тряпичным малодушием, надо сразу же рубить — сплеча. Во всяком случае, они отступили: я отправился домой по одной стороне улицы, они —по другой.

Отдадим им должное — лет шесть после той исторической моей победы меня не беспокоили.

Потом, когда я уже работал завлитом в ленинградском Театре юных зрителей и резко конфликтовал с главным режиссером — по художественным вопросам, да и по человеческим — и с ним же, но по другим причинам — наша директриса сталинского толка, подключившая в свою борьбу КГБ, куда меня и вызывали,— мы, мол, знаем о вашем принципиальном споре с Корогодским, так не сообщите ли вы нам заодно уж, не читал ли он на репетиции пьесы о В. И. Ленине книги Л. Д. Троцкого, не говорил ли, что образ Ленина надо делать, глядя на него, на Корогодского, не утверждал ли, что надо ликвидировать партийную прослойку в театре, а то вони от нее больно много и т. д. и т. д.

Здесь все было просто — я так подробно говорил о творческой манере театра, об эстетической специфике детского театра, о моих несогласиях с Корогодским по вопросу сценической условности — мои интервьюеры засыпали на глазах, и я понял, что перебарщиваю — я говорил на языке, который они ни в школе, ни далее — если это «далее» было — не изучали. Расстались мы вежливо: они — недоумевая, я — торжествуя. [...]

В 1972 году мы с Леной[1] подали заявление на десятидневную туристскую поездку в Швецию и Финляндию. Фотографии, анкеты, автобиографии, справки от врача, собеседования в обкоме партии — у нас голова шла кругом от обилия стоящих на нашем пути препятствий, и мы уже жалели, что назвались груздем. Легче слетать на Марс, чем съездить за границу. Стоила ли игра свеч, а Париж обедни?

Я и не догадывался, что моя обедня будет состоять совсем из другого и протянется без малого три года.

За месяц до поездки меня вызвали в Комитет госбезопасности — даже не в Комитет: с Юрием Ивановичем Ветровым мы впервые встретились в холле гостиницы «Нева», что на Литейном проспекте, а потом — один раз у меня дома, где он, пока я ходил на кухню, успел перерыть весь мой письменный стол; другой раз в номере гостиницы «Октябрьская». Однажды он привел меня в какую-то квартиру на Первой Красноармейской, где нам открыла дверь старая ведьма-стукачка: «Наш верный и давний друг»,— как объяснил Юрий Иванович и не раз потом пытался завлечь меня в эту явочную квартиру, да нарывался на решительный мой отказ, и еще две наши встречи произошли на углу Чайковского и Литейного, в комнатке страхового агента с еврейской фамилией — какой, не помню.

Первая встреча была разведочная — Юрий Иванович выяснял мое политическое кредо: пускать меня в Хельсинки и в Стокгольм либо нет? Беседа крутилась вокруг Солженицына: я сказал, что не читал последних его произведений, поэтому судить не могу, что же до процитированных в нашей прессе некоторых его высказываний, то не все из них мне по душе. На вопрос, согласился бы я официально, через нашу прессу высказаться против Солженицына, ответил, что нет, потому что официальная наша пресса моей статьи о Солженицыне не поместила бы. Он усмехнулся и поименно перечислил участников будущей нашей поездки — что я о них думаю. Это был слишком общий вопрос, и я попросил его уточнить. Юрий Иванович недовольно поморщился — ему хотелось доверительного, а не делового разговора. Но уточнил — в смысле, не может ли кто-нибудь из группы... того... попросить политическое убежище в Швеции. Ответил, что вряд ли, хотя ручаться за всех не могу: чужая душа — потемки.

— А не можете ли вы... того — Юрий Иванович все пытался сторонкой, обиняком, а я все старался конкретизировать, не для того, чтобы не было двусмысленностей, а чтобы его затруднить — пусть трудится, ведь он сейчас на работе, черт побери! что ему зря деньги платят?

— Что — того?

— Ну, знаете, поглядеть там, посмотреть, то да се, что к чему, а в случае чего — ну, сами понимаете... того...

Все понимаю, но пусть работает, пусть тренирует ленивые, немощные свои мозги: волка ноги кормят.

Переспрашиваю:

— Что — того?

— Ну, какой же вы непонятливый, право! Что да что?!

Вышел из себя, сердится.

Чуть-чуть еще подразнил.

— Мы хотим, чтобы вы, ну, как бы вам сказать, были внимательнее к членам своей группы, примечали, записывали.

---

[1] Елена Клепикова — жена Вл. Соловьева.— *Прим. ред.*

Тут уж не выдержал — сорвался:

— Знаете, я могу не ехать, обойдусь. Во всяком случае, поручения ваши слишком сомнительны, чтобы их выполнять. Платить 1000 рублей за две путевки — и еще работать: увольте! Когда я подавал заявление, то думал отдохнуть, развлечься...

— Ну, уж вы в бутылку: я не о том, чтобы работать...

— А о чем?

— Ну, вдруг — какая-нибудь там провокация, все ведь может быть?

Тут уж сдался я:

— Если провокация — другое дело.

На том порешив, расстались.

В нашей поездке было много нелепого и смешного: поездка советских людей за границу — замечательный сюжет, и я написал об этом роман-эпизод «Не плачь обо мне...» А в самом деле, каков бы я был, если бы в нашем путешествии произошло ЧП, по их терминологии — провокация?

Стукачей среди нас было множество, и я сразу признал человека, которому было поручено персонально за нами с Леной следить: молодой литератор Валера В.— я еще не предвидел тогда его зловещей роли в последующей литературной и политической жизни Ленинграда. Думаю, что и он тогда не предвидел всего, что ему предстояло пережить и совершить. Поручение КГБ последить за нами, наверно, даже польстило ему как ответственное поручение ответственной организации, во всяком случае, он воспринял его как вполне невинное в плане нравственном, зато обеспечивающее ему некоторую — пусть относительную! — свободу действий за границей. Свободу эту он использовал своеобразно — оба своих чемодана битком набил порнографией.

Наша интуристовская дама, в свою очередь, решила выслужиться перед КГБ, облегчив работу таможенников — либо это входило в ее обязанность: так или иначе, за несколько часов до отлета домой она объявила, что фирма не забронировала нам на сегодня номеров в гостинице, а потому все чемоданы следует снести в ее комнату. Так на территории свободной, нейтральной и независимой Швеции, в ее столице Стокгольме был произведен этот тотальный обыск, ибо на подозрении были все до единого, без исключения. Сомневаться в этом, увы, не приходится — по двум причинам. Во-первых, непрофессиональный, топорный характер проделанной работы: на четырех чемоданах оказались сломанными замки — нам объяснили потом, что это и есть, по-видимому, долгожданная — ибо обещанная — провокация ЦРУ. Во-вторых, уже в Москве, в Шереметьево, таможенники, довольно вежливо пропустив пять-шесть человек и весьма небрежно просмотрев их чемоданы, как звери набросились на Валеру, когда дошла до него очередь. Порнография с него сыпалась, как рыжие листья под осенним ветром. Из чемоданов, из рукавов, из-за пазухи, и конца обыску видно не было. Мне было глубоко его жаль, но я не мог оторваться от гнусного и унизительного этого зрелища. Потом его увели на интимный обыск, и он вернулся спустя час побитый, как собака,— по-моему, в прямом смысле слова тоже побитый, не только в переносном: от стыда щеки так не горят — от пощечин, увесистых, с размаху, наотмашь.

— Били? — спросил я.

Он заплакал.

А как он радовался первому этому выезду в капстрану — как Наташа Ростова своему выпорху на первый бал: может быть, Валера радовался больше других, потому что имел в отличие от нас «одну, но пламенную страсть» и сполна, досыта ее удовлетворил. Все ему так нравилось — витрины, тряпки, улыбки: особенно то, что плохо лежит. Он ходил, не подымая головы,— все что-то искал на тротуарах, брошенную кем-то соску, недожеванную жвачку, яркую этикеточку. За шведскими завтраками он набивал карманы крошечными коробочками с мармеладом, из ванной уносил кусочки фирменного мыла, из уборной полиэтиленовые стаканчики — это называлось у него «засувенирить». У него был микроглаз, но микроглаз ненасытный. Он готов был засувенирить по мелочам всю Швецию со всей Западной Европой и капиталистическим миром впридачу. Ах, как ему было хорошо прогуливаться по тамошним улицам, пристально вглядываясь в мостовую и выискивая отбросы вожделенной жизни. Однажды в три часа ночи на какой-то пустынной стокгольмской улочке я застал его за необычным занятием: наклонившись вперед, с красным от возбуждения лицом, он стоял около автомата и то заговорщически и молитвенно что-то ему шептал, то остервенело его тряс.

— Что ты делаешь? — закричал я ему, испугавшись, не помешался ли он.

— Презервативы пытаюсь достать, вдруг — с усиками?!

Он срывал со стен афиши сексклуба, украл в магазине журнальчик с нимфеточками, долго торговался в магазине, пытаясь купить искусственный пенис на батареечном питании. Я, было, предупредил его, что игра не стоит свеч, но, взглянув в безумные его глаза, махнул рукой.

Дым отечества! Валера вдохнул его и поперхнулся, как только ступил на советскую землю. Любишь кататься — люби и саночки возить! Представляю себе, как он юлил в той герметической комнатке, куда его привезли,— мол, я свой, то есть ваш, помилуйте, за что, ах, больно, я больше не буду, позвоните в КГБ, в Ленинград — я свой, я ихний, я ваш, я следил, спросите у Соловьевых, они видели, как я за ними следил, я работал, ах, больно, больно же, не бейте, ну, за что, за что, за что?

И плакал, и плакал...

Это все равно, кого бьют, кого мучают, кого истязают — невинную овечку или гнусного стукача: обоим больно.

И обоих — бесконечно жаль. [...]

Когда чуть ли не на следующий день после приезда меня вызвали в КГБ, я всячески Валеру защищал, пытаясь елико возможно смягчить его «вину».

Мог ли я догадываться — хотя должен был догадаться, а вот не догадался! — что не было счастья, да несчастье помогло. И органам, и Валере: тем — окончательно опутать его по рукам и ногам, а ему — окончательно определиться в качестве стукача и провокатора.

Мог ли я предполагать, что Валере будет дана индульгенция его прегрешений не благодаря моему заступничеству, но по твердой кагэбэшной цене: они запросят, Валера заплатит.

Даже переплатит: из старательности, из усердия, из угодничества, а не только из страха.

А может быть,— увлекаясь: вдохновение, как аппетит, приходит во время еды.

И в самом деле: из дурных качеств могут при определенных обстоятельствах сложиться великие таланты.

Валера В. не просто исправно доносил все, что слышал, он еще относил все, что получал от кого-либо сомнительное, а жил он в писательском доме.

Помню, в день повальных ленинградских обысков — Хрустальная ночь в миниатюре — я встретил Валеру на Невском, и он первым рассказал мне эту «новость» и тут же предложил, если есть какая-нибудь дома крамола, дать ему на сохранение — у него есть безопасное местечко. Еще бы — куда безопаснее: Комитет госбезопасности! Уж где-где, а у себя они обыск делать не станут!

Потом я узнал — с этим предложением он носился по всему городу: не мне одному.

Боже, как понятна нехитрая эта техника: взять на день-другой и передать в КГБ для ксерокопии.

О том, что Валера В. стукач и провокатор, подтвердил мне сотрудник Комитета государственной безопасности Борис Павлович Чудинов, которого приставили ко мне взамен Юрия Ивановича Ветрова,— с последним я разругался в пух и прах осенью 1974 года, и меня от этого дебила избавили или его от меня, потому что ему тоже со мной было не сладко: я был упрям, он нетерпелив.

Так вот, Борис Павлович Чудинов, с которым мы — по его просьбе — встретились на следующий день после суда над Володей Марамзиным в Польском садике, что тесно зажат Первой Красноармейской улицей, двумя проспектами и рекой Фонтанкой, с грустью поведал мне, как участвовал в обыске на квартире Марамзина, и Марамзин — вот досада! — успел-таки передать «на Запад» его, Чудинова, фамилию в своем протесте против обыска.

Я это делаю вслед за ним, Борис Павлович,— не обессудьте... [...]

В Польском садике под бодрящим впечатлением окончания суда над Марамзиным и под тягостным от выступления на нем Миши Хейфеца, я неожиданно для себя наброшусь на Бориса Павловича с упреками — мол, до чего же бездарный у вас стукач Валера В., хоть бы маскировался для разнообразия!

— Не слишком ли вы от него, бедненького, многого требуете: он перестарался — и выдал себя с головой! Разве один Хейфец допер до этого — всем известно!

— Не я с ним работаю — другой товарищ: да вы знаете кто...

Догадываюсь...

Что же, два сапога — пара: Ю. Ветров и Валера В., под стать друг дружке. Чудинов с большим удовольствием и часто говорит о бездарности своего коллеги: думаю, что не только мне подыгрывает, а и в самом деле коллегу своего ненавидит.

— Поумнее, поумнее надо агентов выбирать,— журю я Бориса Павловича за Валеру В.: хочется мне, чтобы литературная эта гнида получила нагоняй от своих хозяев, хочется, чтобы они, выжав его как лимон, выбросили за ненадобностью.

И тут Борис Павлович проговорился:

— Вы же к нам, Владимир Исаакович, не идете работать по чистоплюйству своему! Разве мы выбираем? Мы канючим, унижаемся! А с Валерой В. нам просто повезло: сама рыбка шла, грех было не взять! Сам просил, чтобы взяли, умолял, все стокгольмскую свою историю замаливал — и по сю пору...

Да и сам Валера мне однажды признался — я его встретил в кинотеатре спустя недели две после туристской поездки во Францию: он съездил, а нам с Леной отказали, и Борис Павлович конфиденциально мне объяснил, что, мол, не подумайте чего, мы вам доверяем, но евреев чересчур много оказалось в группе, вот и решили более проверенных оставить, а вас подсократить, вы ведь с нами брезгуете активно сотрудничать. Валера, чувствуя, по-видимому, некоторую неловкость по этому поводу, стал вдруг оправдываться, хотя никто его за язык не тянул. Он говорил длинно и путанно, и почему-то именно мне было стыдно его слушать, хотя, думаю, и ему стыдно, но ему так часто бывает стыдно, что он к стыду своему привык и, стыдясь многих своих поступков, продолжает их совершать, потому что не стыдится своего стыда, а это и есть нравственный стыд, все остальные стыды от живота, и можно, стыдясь и краснея, совершать самые тяжкие и самые темные преступления, что многие и делают, и стыд препятствием для них не является.

Я слушал пылкий и утомительный монолог Валеры и думал уже о том, что в многословии все-таки минимум информации, когда информация вдруг проклюнулась, просочилась:

— Какая это была прекрасная поездка, она стоила и унижений, и...

— И?

— И всего остального,— сказал Валера.

И тем не менее, даже ввиду неопровержимых доказательств провокационной его деятельности, я решил не называть здесь его фамилии.

Я крепился как мог, и если сейчас отхожу от предварительного своего решения, то потому только, что лицо арестованного Миши Хейфеца стоит перед моими глазами.

Он назвал, а я промолчу?

Нет, уж — увольте!

Тоже мне секрет Полишинеля!

Страна должна знать своих героев.

Воскобойников Валерий Михайлович, член Союза писателей, партийный, заведующий отделом прозы журнала «Костер», стукач и провокатор.

А теперь со спокойной душой от выполненного гражданского долга вернемся к Юрию Ивановичу Ветрову, чтобы он ненароком не обиделся, что мы его бросили и забыли о нем окончательно: никак нет.

Информация, им от меня полученная, носила совершенно фантастический характер. Говоря откровенно, я поступил в лучших традициях русского стукачества: сообщать не то, что есть на самом деле, но то, что от тебя ожидают услышать; единственное, я ни на кого не доносил. Я видел по лицу Юрия Ивановича, как скучно ему было слушать мои рассказы о современной финской архитектуре или о старинной шведской.

— А провокации были? Ничего не заметили такого... Ну, сами понимаете...

Бог не дал моему Юрию Ивановичу дара красноречия, он вообще мало что ему дал, но и то хорошо, что стороннего на себя взгляда Бог ему тоже не дал, и Юрий Иванович не страдал от своего убожества, но нетерпеливо щелкал пальцами, пытаясь, по-видимому, из этого щелчка извлечь искомое слово.

Но не извлекалось.

И все равно не приходил в отчаяние, хотя его борьба с русской речью была мучительной, а исход ее заранее предрешен. Он блуждал в речевом лабиринте не только по природной своей неодаренности, но и вполне сознательно, намеренно. Поэтому в этом лабиринте не было не только выхода, но и входа — еще в нем не было центра. Цель Юрия Ивановича была иной, чем у всех остальных смертных. Мы искали определяющего явление либо предмет слова, а он всячески его избегал, опасался, петлял, как заяц, чтобы, не дай Бог, не столкнуться с волком, то бишь словом. Ему нужно было не слово-определитель, а слово-заменитель, слово-камуфляж, слово-маска — мы вглядывались друг в друга и не узнавали. Но — увы — не было и естественных слов, так что куда там ему было найти слово-маску: ведь маска должна быть не менее точна и определенна, чем лицо.

Но он не страдал — страдал я.

И перестал страдать, когда нашел выход из положения: фантастической его речи я противопоставил оборонительное сооружение из фантастической реальности, которую я ему сообщил.

Вспомнив подозрения нашей руководительницы о тайном знании нашим шведским шофером русского языка и поняв, что эта версия, когда-то кем-то ненароком измышленная, сейчас приобрела жанр и структуру обязательного в рамках КГБ мифа, я на вопрос о провокациях четко ответил:

— Были. Шофер знал русский язык, но тщательно скрывал. И сам себя разоблачил — обжегшись чаем, воскликнул по-русски: «Ой!..»

Юрий Иванович застрочил в свой блокнотик. Наконец-то я дал ему ту информацию, которую он ожидал от меня получить, а это значит, что он сможет дать своему начальству соответствующую информацию, а тот, в свою очередь... — и так далее, и так далее.

Так до самого верха и доберутся.

— Леонид Ильич, дорогой, шофер-то шведский у писателей-туристов русский язык тайно знает...

— Не может быть!

— Как не может, когда наш человек Владимир Соловьев доверительно нам сообщил. Шофер «ой» по-русски крикнул...

— А Соловьеву можно доверять?..

Я понял, что информация, в которой они заинтересованы, должна содержать минимум новой информации и максимум старой: 1 к 99, приблизительно. Есть готовая и старинная, от чекистов заимствованная, а теми у III отделения, у теми у кого? У Скуратова? — такова традиция: Скуратов — Бенкендорф — Дзержинский — Ягода — Ежов — Берия — Шелепин — Андропов, недурно? — так вот неколебимая, ибо застывшая, концепция государственной безопасности, и под нее должны быть подверстаны все новонайденные и новодобытые факты. А ежели факты противоречат этой концепции, то тем хуже, как говорил Сталин, для фактов, а для кого же еще? — не для концепции же, ибо факт, ей угрожающий, должен восприниматься как подкоп под официальную государственную концепцию государственной же безопасности, то есть подкоп под саму государственную безопасность. Подобный факт есть факт оппозиционный, диссидентный, антисоветский — он отменяется, сколь бы ни был реален, а его респондент строго наказуется. В какой это стране убивали вестника, если он приносил дурные вести?

В древних Фивах?

В древних Афинах?

В древней Спарте?

В древнем Египте?

Не помню.

В СССР — несомненно. [...]

КГБ — это организация, менее всего заинтересованная в безопасности государства и ничтожно пекущаяся о его интересах: сугубо о своих. Организация, работающая на себя, а не на других. Оправдание своего существования — вот высшая ее цель, и более ничего!

Мнимая деятельность приводит к созданию фантастической реальности: КГБ творит наравне с Богом, корректируя, ретушируя, подправляя и выправляя действительность, делая ее вконец неузнаваемой. Работа академика Сахарова и его друзей — это расчистка Авгиевых конюшен, переполненных до отказа словесным — и не только словесным, но и настоящим — говном, отчаянная попытка восстановить подлинный образ реальности и возобновить ее к жизни — взамен того фантастического и безжизненного образа, который сочинен органами госбезопасности вкупе с органами пропаганды.

Короче, я рассчитал безошибочно, и моя — хотя не моя — версия о шведском шофере, воскликнувшем по-русски «ой», пришлась по вкусу и ко двору. Когда спустя три года я приехал из Бенилюкса, сотрудник КГБ Борис Павлович Чудинов, приставленный ко мне взамен Юрия Ивановича Ветрова, задал мне сакраментальный вопрос:

— А вы не заметили случайно — шофер ваш знал русский язык? [...]

Все время они подыскивали мне общественные поручения, приучали к себе, а я все увиливал, отнекивался, ссылался на занятость. [...]

Я говорю «они», а передо мной стоит пружинистое и опасное тело Юрия Ивановича Ветрова, нелепо завершенное где-то наверху маленькой головой: много все-таки он мне крови попортил. Думаю, приходилось ему пускать в дело кулаки — голова у него работала из

рук вон плохо, именно потому, что привык работать не ею. Я думаю, что и выдвинулся он благодаря успехам в борьбе, в самбо, в джиу-джитсу, в боксе. Все чаще и чаще выражал он нетерпение и недовольство, и виноват был в этой двусмысленной ситуации я: надо уметь рвать резко, наотмашь, навсегда. Я не умел рвать — еще не умел, сейчас умею; слава Богу, не умел я и предавать и доносить — по сю пору не научился, Бог миловал...

Эта двойственность и раздражала Юрия Ивановича более всего; он и так подходил ко мне, и эдак, то пряник из кармана вынимал, то кнутом — нет, не замахивался, но небрежно перед моим носом помахивал.

Тяжко было нам обоим. [...]

А что движет сейчас моей рукой — злой гений или добрый, инстинкт самосохранения или инстинкт гибели?

Я кажусь себе зверьком, обнюхивающим стены клетки, в которую его только что втолкнули...

Темный инстинкт и сейчас ведет мое перо и диктует мне прозу.

И я все думаю: неужели сейчас он меня подведет, а не спасет, не выведет к свету, на волю?

Я хочу дышать свободным, а не краденым воздухом.

Моя родина там, где можно дышать человеку.

Этот человек — мой сын.

Я не хочу, чтобы он бежал опрометью домой после встречи с Юрием Ивановичем Ветровым, скидывал бы с себя одежду, как нетерпеливый любовник, и — шасть под душ, быстрее! Быстрее! Чтобы смыть с себя ту фальшь и ту грязь, которая пристала к нему.

Черта с два — не смывается: душа — не тело!

К каждой встрече можно написать свой постскриптум — как я корчился от боли, как мучился от лжи, которую — ради безопасности моей и моих друзей, уверял я себя,— мне приходилось произносить. И странная вещь — мои друзья в моей обрисовке представали столь лояльными Советской власти, что, встречая их потом, я морщился от омерзения. Все казалось мне, что моя характеристика к ним ненароком пристанет. Или уже пристала?

Я не хочу, чтобы мой сын признавался в любви к стране, которая ее не заслуживает.

Я не хочу, чтобы он лгал и изворачивался, как это делал его отец, спасая друга от преследований.

Я хочу, чтобы маленькие его ступни мяли траву, когда он бегает за любимыми своими чешуекрылыми, и чтобы мне не надо было ему объяснять, что дома мы говорим одно, а в школе совсем иное. [...]

Самое постыдное: иногда я увлекался и объяснял им, что нужно совсем другое, чем сейчас, что не надо сажать, что надо больше доверять людям, в том числе евреям, что на высокие должности в Союз писателей следует назначать людей мало-мальски порядочных, а не откровенных скотов. До сих пор стыдно, что была, теплилась, тлела надежда — на чьи-то еще уши, потому что у моего дебила и мозг неповоротлив, и уши вялые, и язык плохо подвешен — пересказать даже толком не сможет. Я даже обрадовался, обнаружив однажды тщательно замаскированный магнитофон.

30 лет — и такие иллюзии! На что я надеялся?

Повлиять на них, чтобы они, в свою очередь, на кого-то там повлияли, чтобы в конце концов хоть немного оздоровилась, очистилась политическая, а с ней и общественная, а там, как знать, быть может, и литературная атмосфера в нашей стране?

Или — это я оправдывал высокими мотивами низкий свой страх и неумение рвать там, где рвать необходимо и немедленно?

Как вступают в партию, приговаривая при этом:

— Если я этого не сделаю, то партия, самая влиятельная сила в стране, будет состоять из одних подонков.

Это уже не иллюзия. Это — ложь. Ложь во спасение и в оправдание.

Сколько раз уговаривали меня вступить в партию — я счастливо избежал этого. И тоже ведь не прямо — экивоками, виляя и хитря...

А с КГБ — не удержался. Еще оправдываю себя: мол, из разных уровней неизбежного в нашей стране коллаборационизма, этот — еще не самый худший. Оправдывал себя тем, что совесть моя чиста и ни одной подлости не совершил и не совершу. Оправдывал себя тем, что всех таскают, что это неизбежно, не отвязаться от них.

Последнее — вранье. Отвязаться — можно. И нужно было! Они пользуются инерцией прежнего страха, прежним гипнозом прежней своей силы, их главное оружие — память и легенды об их подвигах. [...]

Григорий Файман

Дневник доктора Борменталя, или Как это было на самом деле

Часть третья — приключенческая

Первое обсуждение первых итогов

Бумаги от профессора И. И. Иванова были зарегистрированы в Академии наук 16 сентября 1926 года, и в тот же день исполняющий обязанности непременного секретаря академик Ферсман просит академика Н. В. Насонова дать свое заключение.

Н. В. Насонов подробно пересказал отчет своего коллеги о его пребывании в Африке и заключил:

Из вышеизложенного видно, что до сих пор экспедицией проф. И. И. Иванова не достигнуто никаких результатов по гибридизации антропоидов и не может быть достигнуто в столь короткий срок — в течение двух с половиною месяцев, а именно — до 1 января, то есть когда иссякнут ассигнованные ему средства. Закупка антропоидов с Зондского архипелага для целей гибридизации, как можно заключить из отчета, также не будет произведена из этой суммы.

Что касается до продолжения действий экспедиции на год, то я ничего не могу сказать, так как не имеется ни плана работ, ни объяснительной записки.

По той же причине не могу входить в рассмотрение приложенной сметы на расходы в 17 тысяч долларов.

Академия наук сторонником И. И. Иванова не стала.

22 сентября 1926 г.

В состоящую при Совнаркоме СССР Комиссию по содействию работам Академии наук СССР.

По поводу поступившей в АН СССР докладной записки командированного в Западную Африку профессора И. И. Иванова со сметой расходов на означенную экспедицию в 1926—27 гг. АН сообщает, что означенный вопрос был обсужден в заседании Отделения физико-математических наук 22 сего сентября, причем отделение, не усматривая в записке профессора И. И. Иванова достаточных данных для выяснения плана его работ, признало необходимым запросить у профессора И. И. Иванова дополнительные сведения по этому делу, по получении коих будет возможно вынести окончательное заключение по существу указанной экспедиции.

За непременного секретаря
академик Ферсман

Аналогичная бумага пошла И. И. Иванову. Думаю, что привыкшие к определенным правилам академических игр ученые из Ленинграда недооценили бешеной энергии профессора. Битва за деньги и сроки еще только начиналась...

28 сентября 1926 г.

Многоуважаемый Илья Иванович,

В связи с препровожденной Вами в Отделение физико-математических наук докладной запиской

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 7, 8.

о продлении Вашей командировки в Западную Африку считаю необходимым сообщить Вам, что указанная докладная записка была на рассмотрении Отделения физико-математических наук 22 сентября сего года.

При этом Отделение не могло не остановиться на том, что, с одной стороны, в Вашей докладной записке не содержится никаких указаний собственно о работах Ваших по гибридизации антропоидов за счет уже отпущенных Вам сумм, а с другой стороны, Вами не представлено подробно мотивированного плана намечаемых Вами работ, на которые Вы испрашиваете новое ассигнование.

При таких условиях Отделение затруднилось немедленно дать отзыв по существу Ваших предположений, равно как не могло иметь окончательного суждения и по поводу присланной Вами сметы расходов на 1927 год в сумме 17 500 американских долларов, почему и решило запросить у Вас более полные дополнительные сведения как о научных результатах Ваших работ за счет уже отпущенных Вам сумм, так и о плане намечаемых Вами в 1927 году исследовательских работ с подробным научным их освещением.

Только по получении указанных сведений Академия наук сможет вынести свое заключение по упомянутому делу.

Уведомляя Вас об изложенном решении Отделения физико-математических наук, прошу Вас не отказать возможно срочным доставлением вышеуказанных сведений.

При этом добавляю, что о положении настоящего вопроса я уже поставил в известность состоящую при Совнаркоме СССР Комиссию по содействию работам АН СССР.

Уважающий Вас
Крачковский

Вероятно, И. Ю. Крачковский в тот момент исполнял обязанности непременного секретаря академии.

Уже 7 октября Крачковский получает из Парижа телеграмму:

Дополнительные сведения высылаем диппочтой через секретаря Крауш. Иванов.

А 12 октября из Кремля, на бланке Совнаркома Союза ССР:

А. Н. академику Ферсману.

Посылаю копию отчета профессора И. И. Иванова в израсходовании сумм, ассигнованных ему в 1925—26 гг.

Подлинный отчет с оправдательными документами направлен в Финансовый отдел Управления делами СНК СССР.

Секретарь комиссии СНК СССР по содействию
работам Академии наук СССР
Крауш

К отчету приложена и «сопроводиловка» самого И. И. Иванова от 29 сентября 1926 г. Получается по датам, что или профессор предвидел бумагу академии, или ему прочитали ее по телефону.

В Управление делами СНК СССР.

Представляя при сем документальный отчет о расходах, произведенных мною до сего времени за счет отпущенного в мое распоряжение аванса (!) в американских долларах 10 000 вместе со справкой из банка о наличности остатка, считаю необходимым доложить в дополнение к докладу от 3.IX с. г.

Всего за это время израсходовано американских долларов 2912.12.

Поездка в Англию была предпринята ввиду необходимости осмотреть антропоидных обезьян, предложенных фирмами для покупки.

Остаток с процентами американских долларов 7130 предположительно должен быть израсходован главным образом к 1 января 1927 г.

29 сентября 1926 г.

Далее идут четыре страницы подробного перечня расходов и приложены справки, опись счетов и сами счета.

С этого момента в академии начинают понимать, что академический стиль в общении с неугомонным профессором не поможет. В результате на свет явилась бумага следующего содержания:

23 октября 1926 г.

В Комиссию по содействию работам АН СССР

В дополнение к № 6029 от 22 сентября с. г. Академия наук СССР сообщает, что Отделение физико-математических наук, рассмотрев отчет профессора И. И. Иванова в израсходовании ассигнованных ему в 1925/26 г. средств (каковой отчет препровожден в копии в Академию наук при отношении секретариата комиссии от 12 сего октября), не признало возможным при необходимости

соблюдения в настоящее время строгой экономии и при неясности некоторых предположенных профессором И. И. Ивановым расходов поддержать ходатайство профессора И. И. Иванова об отпуске ему дальнейших денежных ассигнований на намеченные им научные исследования.

К такому выводу Отделение физико-математических наук пришло и потому, что у профессора И. И. Иванова имеется в настоящее время остаток ассигнованной суммы свыше 7 000 американских долларов, на каковой и возможно вести работы с тем, чтобы уже в зависимости от реальных результатов таковых был поставлен и решен вопрос о последующем денежном отпуске на ту же надобность.

За непременного секретаря академии
Ферсман

Но джинн был выпущен из бутылки: у И. И. Иванова еще была валюта, и он поступал так, как находил нужным.

Вдруг выяснилось, что профессор «пропал». На бланке Совнаркома СССР с титулом «Москва, Кремль» непременному секретарю академику Ольденбургу поступила новая бумага:

Сообщаю для сведения телеграммы полпреда СССР во Франции — по вопросу о местонахождении профессора И. И. Иванова.

Прошу сообщить, каким образом Академия наук предполагает установить связь с профессором Ивановым.

За зав. отделом научных учреждений
Воронов

К ней приложена телеграмма полпреда:

Тов. Горбунову. Кремль. Париж. Иванов уехал в Гвинею, не сообщив адреса.

Полпред.
Верно: Крауш.
26 декабря 1926 г.

В Научный отдел Управления делами Совнаркома СССР.

Академия наук СССР вследствие запроса на имя непременного секретаря от 21 декабря с. г. сообщает, что профессор И. И. Иванов не является сотрудником Академии наук и заграничная его командировка была дана не по инициативе Академии наук, которая лишь давала отзыв по существу его научных планов и предположений и ознакомилась с представленным им отчетом.

В соответствии с изложенным у Академии наук не имеется точных данных о местонахождении профессора И. И. Иванова в настоящее время, причем на посланный ему в Париж запрос по поводу его отчета, переданного на заключение Академии наук, никакого ответа пока Академией наук не получено.

При указанных условиях Академия наук не предполагает предпринимать каких-либо мер к установлению связи с профессором И. И. Ивановым впредь до получения от него известий о его научных работах.

Непременный секретарь академик Крачковский.
Управляющий делами конференции.

На этом событие 1926 года и заканчивается.

Но сами приключения И. И. Иванова только-только разворачиваются, и участие академиков, явно против их собственной воли, также имеет продолжение...

Полтора месяца об Иванове ничего не было слышно. В начале февраля 1927 года академия получает из Совнаркома копию его телеграммы из Конакри с просьбой сохранить за ним квартиру в Москве, так как жена его находится в Киеве у больной дочери.

В марте того же года в переписке появляется побочный сюжет относительно экспонатов, которые профессор Иванов собрал для Зоологического музея. Реакция академии вполне положительная, и документы, облегчающие путь коллекции через таможню, были посланы.

Но никакие дополнительные усилия профессора не отменяли главного расхождения между ним и академией.

Пришла новая докладная записка И. И. Иванова.

В Конференцию Академии наук СССР 24.III.27 г.
от профессора И. И. Иванова

Докладная записка

Имею доложить о положении дел моей командировки во Французскую Гвинею следующее:

Основной целью моей командировки, как известно, являлось поставить при помощи искусственного осеменения опыты гибридизации между различными видами человекообразных обезьян и затем между последними и человеком.

Реальная возможность постановки такого рода опытов была основана на уверенности, что во Французской Гвинее, а именно — вблизи города Кандии, имеется принадлежащая Парижскому Пастеровскому институту станция по разведению обезьян, где собрано значительное число взрослых шимпанзе. Дирекция Пастеровского института отдавала в мое распоряжение взрослых шимпанзе и готова была предоставить как помещения для жилья мне и моему помощнику, так и имеющуюся там лабораторную обстановку. Соответственно с вышеуказанными условиями строился план работы и были представлены сметные предложения. Часть опытов имелось в виду начать вскоре по приезде на станцию в Кандии, а к остальной части работы приступить по получении необходимых человекообразных обезьян (орангутанг, гиббон, горилла), во Французской Гвинее не встречающихся. [...]

К этому времени наметились три возможности наладить работу, а именно:

1) на Кубе в единственном в своем роде обезьяннике мадам Абрен (от которой после довольно продолжительных переговоров мною было получено определенное согласие, подтвержденное телеграммой на имя директора Пастеровского института),

2) в Конакри, где губернатор Французской Гвинеи господин Пуаре обещал мне свое содействие по устройству обезьянника и приисканию квартиры, а также представлял возможность использовать местных охотников для поимки необходимых шимпанзе.

3) На Пастеровской станции в Кандии, где доктор Кальметт надеялся в несколько месяцев с помощью американцев (с весьма солидным общественным положением), обещавших достать 100 000 долларов, выстроить обезьянник в Кандии и подготовить необходимый опытный материал и все, что будет нужно для моих опытов.

Мадам Абрен за несколько дней до моего отъезда на Кубу прислала сначала телеграмму, а затем письмо, где сообщала о гибели наиболее ценных и важных для опытов взрослых самцов-шимпанзе и орангутанга и о своих опасениях скомпрометировать себя в глазах людей ее круга. Весьма возможно, что мадам Абрен получила такое же угрожающее письмо, какое было направлено в Пастеровский институт на мое имя от членов Ку-клукс-клана.

Что касается американцев, то денежной помощи от них не поступило, и своими выступлениями в обществах атеистов они оказали плохую услугу делу.

Таким образом, оставалось только выехать в Конакри, что я и сделал, как только местные климатические условия позволяли приступить к добыче шимпанзе и устройству обезьянника.

В Конакри я выехал из Парижа вместе со своим сыном (бесплатным сотрудником) 31 октября прошлого года.

Прежде всего необходимо было подготовить помещение для обезьян и организовать охоту для добывания взрослых шимпанзе.

Для того чтобы представить себе, насколько непросто было сделать то и другое, надо знать местные условия и нравы.

В колонии все делается не спеша. Это основной принцип здешней жизни. То, что в Европе можно сделать в неделю, здесь требует месяцев времени. Наряду с новейшими достижениями техники и культуры, вы встречаетесь в Конакри, столице Французской Гвинеи, с отсутствием гвоздей, проволоки и т. п., с невозможностью достать столяра, слесаря на стальную работу и т. д. На выписку необходимого из Франции, куда письмо в лучшем случае идет две недели, а когда приходится ждать парохода, приходит через месяц, тратится масса времени.

После целого ряда проволочек и неудач обезьянник, наконец, был закончен, где, кроме обычных клеток, имеется несколько специально построенных для взрослых шимпанзе, достаточно просторных и способных выдержать серьезные атаки обезьян.

С организацией охоты дело обстояло несколько сложнее. Нужно было ехать в глубь страны, в места, удаленные от железной дороги и шоссе, где нет иного способа передвижения, как только пешком или в гамаке, который несут туземцы на бамбуковых палках, положенных на голову. Дороги нет, а имеются только тропинки, очень узкие и нередко едва проходимые.

При содействии прикомандированного губернатором чиновника [были] организованы отряды охотников-туземцев, проведено несколько охот на шимпанзе с сетями, сделанными специально по моему заказу в Париже, организован приемный пункт для пойманных обезьян [...], откуда они могли бы транспортироваться сначала автомобилем, а затем по железной дороге в Конакри.

Несмотря на массу затраченного времени, энергии, основная задача далеко еще не разрешена. Охотники, материально весьма заинтересованные добывать взрослых шимпанзе, за которых им назначено 1000 франков, тем не менее предпочитают добывать молодняк, оплачиваемый значительно дешевле. Добыть взрослую обезьяну, особенно самца, живьем и без ранений весьма непросто, и такая охота сопряжена с большим риском. Имеется уже несколько случаев тяжелых ранений и смерти среди охотников, пытавшихся овладеть крупными экземплярами без помощи сетей, к которым туземцы (фуаа) еще не привыкли.

Доставка взрослых обезьян шимпанзе из глубины лесов на приемный пункт представляет также серьезные затруднения. Пойманная обезьяна привязывается в растянутом состоянии за все четыре конечности к длинным жердям, на которых животное путешествует в течение иногда нескольких суток. Нередко раньше, чем дойти до пункта, обезьяны погибают. Доставленные и помещенные в клетку более или менее взрослые шимпанзе первые дни энергично стараются разломать клетку и уйти, что им и удается сделать при малейшем недосмотре. Такой случай уже имел место и кончился искалечением двух туземцев, пытавшихся овладеть обезьяной, взобравшейся на верхушку высокого дерева,

и смертью обезьяны, в порыве дикой ярости прыгнувшей на землю с высоты и сломавшей себе спину. Пока до сих пор я не имел ни одной обезьяны шимпанзе в зрелом возрасте, пойманной в Танта-Дуалму.

Все, что поступило оттуда, представляло собой подростков или молодежь. Нужно время, чтобы туземцы привыкли к новым приемам охоты (с сетями). Пока реальным достижением является то, что практиковавшиеся здесь раньше варварские способы охоты на шимпанзе, так называемые «баттю», запрещены специально изданным законом, благодаря чему добываемые обезьяны, как правило, свободны от поранений и калечения, тогда как раньше большой процент доставленных обезьян погибал от перенесенных ожогов и побоев.

Около двух месяцев назад я достал, наконец, двух самок шимпанзе в возрасте за десять лет. Эти самки добыты Катэ д'Жур и пойманы были одним французским охотником, по-видимому, богатым спортсменом, занятым охотой на крупную дичь и поимкой шимпанзе и других видов обезьян для научных учреждений. От этого охотника я должен получить еще трех-четырех взрослых самок шимпанзе.

Доставить взрослых самцов он не считает возможным. Взрослые самцы, по его словам, обладают такой колоссальной силой, яростью, проворством и смелостью, что охота для поимки их живыми является совершенно безнадежным предприятием. Поимку самок взрослых он считает делом тоже крайне трудным, неверным и требующим хорошо обученных охотников [и] соответственно богатого снаряжения и удачи.

Находящиеся в данное время у меня в обезьяннике взрослые самки обе обнаружили признаки менструации и, следовательно, холосты. Та и другая уже поступили под опыт искусственного обсеменения.

Работать с ними в условиях здешней обстановки довольно трудно и далеко небезопасно. Туземцы сусу совершенно не умеют обращаться с шимпанзе, боятся их чрезвычайно и не без основания. Самки опытные очень сильны и при ловле их проявляют бешеную ярость и сопротивление. В самый критический момент черные в панике разбегаются, оставляя меня с сыном находить выход из положения. В результате мой сын серьезно пострадал. В данный момент он лежит в госпитале, где после наложения швов на рану ему сделана инъекция энтититанической сыворотки ввиду серьезной опасности заразиться столбняком, весьма распространенным в данной местности.

Работа с шимпанзе связана и со значительным риском и для здоровья. Эти обезьяны в неволе легко заболевают инфекционными болезнями, зародыши которых они нередко носят в себе, живя в лесах.

Эти болезни не только уносят значительный процент пойманных обезьян (на станции в Кандии, как мне передавали, около 50 %), но нередко передаются ухаживающему персоналу и лицам, имеющим соприкосновение с обезьянами. [...]

Опыты реципрокного скрещивания пока не могли быть начаты, так как найти за плату женщин-туземок до сих пор не оказалось возможным.

Здесь в силу специфических бытовых и социальных условий нет женщин, брошенных на произвол судьбы, пока женщина не вышла замуж, она находится на иждивении родителей или ближайших родственников. Если она овдовела, то переходит в качестве жены к ближайшему родственнику умершего. Религиозные и бытовые условия таковы, что женщина ни в коем случае не захочет добровольно подвергнуться опыту.

Ввиду этого, я сговаривался и получил согласие врача поставить опыты в госпитале, что было бы легко сделать, использовав метод искусственного обсеменения сперматозоидами в искусственной среде, когда нет необходимости иметь самца живым: достаточно обладать testes животного, убитого и затем быстро кастрированного после смерти.

Губернатор, без ведома которого опыты в госпитале не могли быть поставлены, заявил, что он принципиально не возражает при условии, если опыты будут ставиться с согласия больных.

Это условие сделало постановку данных опытов, в основе уже налаженных, чрезвычайно трудной. Вот почему я придаю большое значение присылке пигмеев из Габона, так как с ними указанных затруднений быть не должно.

Для того чтобы я имел возможность продолжить и расширить опыты, необходимо остаться хотя бы до первых чисел июля с тем, чтобы вернуться в СССР к первому августа с. г.

Несомненно было бы целесообразнее задержаться здесь до конца, дождавшись тех или иных результатов. Однако я не настаиваю на этом в данное время. Условия здешней жизни значительно расшатали мое здоровье, и я едва ли мог бы вынести более долгое пребывание в тропиках. Устройство на Кавказе обезьянника позволяет надеяться, что если удастся перевезти живыми опытных обезьян в этот обезьянник, не исключена возможность проследить там результаты искусственного обсеменения и, может быть, продолжить опыты, встретившие здесь ряд серьезных препятствий.

Деньги на продолжение опытов пока имею и прошу только дать мне возможность закончить то немногое, что удалось и, может быть, удастся еще сделать, несмотря на исключительно неблагоприятно сложившиеся условия.

На основании вышеизложенного прошу конференцию Академии наук не отказать срок моей командировки продолжить до 1 августа с. г.

И. Иванов

24 марта 1927 г.

Отзыв академика П. Сушкина об этой докладной записке был категоричен: по многим причинам, в том числе этическим, нецелесообразно «поддерживать ходатайство о дальнейших ассигнованиях на продолжение опытов профессора Иванова в тропиках».

Между тем в кровное дело Ильи Ивановича пытаются внедриться энтузиасты со стороны.

31 мая 27 года

Беспокоя Вас, я хотел бы узнать относительно оплодотворения обезьян, пойманных профессором Ивановым.

По газетным данным, оплодотворение должно производиться искусственно, за неимением желающего мужчины для естественного.

Если Ваше будет согласие на естественное оплодотворение, у меня есть человек, всем здоровый — предлагает свои услуги.

Но прежде хочет узнать условия.

1) Будет сохранена за ним его служба
2) Какое вознаграждение
3) За чей счет поездка в Западную Африку
4) Каковой срок
5) Будет ли его имя не оглашено (нрзб), действительно производиться под псевдонимом.

Покорнейшая просьба ответить по адресу. [...][1]

Между тем, академик П. Сушкин от имени Комиссии по содействию работам Академии наук заключил: командировка И. И. Иванова могла бы быть продолжена до 1 августа с. г., «но для дальнейшего продолжения его опытов за границей с особым на то ассигнованием научных оснований не имеется».

Отрицательный отзыв академика П. Сушкина был отослан И. И. Иванову и вызвал его гневную отповедь. Он признал, что в тяжелейших обстоятельствах допустил некоторые ошибки, но считал неверным и немотивированным решение прекратить финансирование столь важного предприятия.

Окончание в следующем номере

[1] Адрес опускаем.

Лаборатория

Пьер Паоло Пазолини

Смерть как смысл жизни

План-эпизод, или Кинематограф как семиология реальности

Публикуемая статья выдающегося итальянского режиссера, писателя и философа Пьера Паоло Пазолини написана им в 1967 году по заказу журнала «Кайе дю синема», но до сих пор, нам кажется, представляет теоретический интерес семиологическим подходом к проблеме запечатления смерти. Редакция предполагает в ближайшее время подробно представить читателям теоретическое и кинематографическое наследие Пазолини, в частности, его киноповесть «Теорема», а также эссе о творчестве Феллини, Бергмана, Трюффо.

Рассмотрим маленький шестнадцатимиллиметровый фильм, снятый затерявшимся в толпе кинолюбителем в момент гибели Кеннеди.

Зритель-оператор не выбирал точки съемки, он лишь снимал оттуда, где находился, кадрируя то, что видел его глаз, вернее — объектив.

Таким образом, план-эпизод изначально «субъективен».

Для возможного фильма о смерти Кеннеди нам не хватает других точек зрения: точки зрения самого Кеннеди, Жаклин, стрелявшего убийцы, тех свидетелей, что находились в более выгодном положении, чем наш кинолюбитель, полицейских из эскорта и так далее. Но предположим, что у нас есть маленькие фильмы, снятые со всех этих точек зрения: чем же мы будем обладать в таком случае? Серией план-эпизодов, воспроизводящих реальное событие, случившееся в некий реальный момент, но зафиксированное с разных точек зрения, то есть серией «субъективных» взглядов. «Субъективность» составляет крайний полюс реализма для всей аудиовизуальной техники.

Реальность является нам лишь с одной точки зрения — видящего и слышащего субъекта. Но этот субъект соткан из плоти и крови. Поэтому даже если мы в художественном фильме выбираем «идеальный» угол зрения, абстрактный и ненатуралистический, он становится реалистическим и даже натуралистическим, как только мы венчаем его камерой и магнитофоном.

Время, в котором существует кинематограф, каким является план-эпизод,— *настоящее время*. Кино воспроизводит *настоящее*.

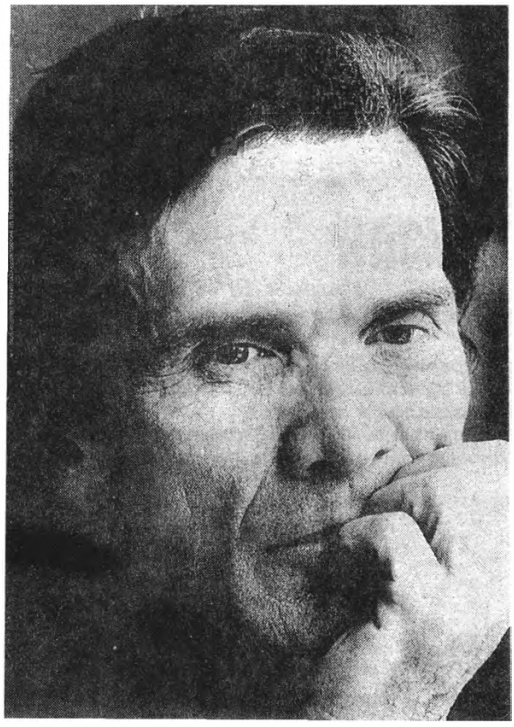
Предположим, что в нашем распоряжении находится не один маленький фильм о смерти Кеннеди, но дюжина аналогичных фильмов, дюжина план-эпизодов, субъективно воссоздающих настоящее время смерти президента.

Если (пусть даже в чисто практических целях, например, в полиции во время следствия) мы просматриваем один за другим подряд все субъективные план-эпизоды, когда мы их складываем (пусть мысленно) — один плюс другой, плюс третий,— что собственно мы делаем?

Мы занимаемся чем-то вроде монтажа, пусть очень примитивного. И что же получаем в результате? Множество «*настоящих моментов*», словно действие разворачивалось не один раз, а многократно повторялось. Это умножение настоящего на самом деле ликвидирует его, лишает его смысла, так как каждый из этих «настоящих моментов» самим своим существованием постулирует относительность любого другого, его нереальность, неточность, двусмысленность. Если бы мы участвовали в полицейском расследовании — то наша первая задача заключалась бы в том, чтобы выделить один из этих фильмов, по нашему мнению, наиболее точно передавший реальность. Перед несовершенными глазами и ушами огромного числа свидетелей развернулась бы безвозвратно ушедшая глава жизни, представшая перед каждой парой этих органов чувств или аппаратов по-разному. В результате каждый из углов зрения, направленного на реальность, выглядел бы крайне бледно, произвольно, едва ли не жалко, ибо он стал бы одним-единственным из бесконечного множества возможных углов зрения.

P a s o l i n i, Pier Paolo. Discours sur le plan sequence on le cinema comme semiologie de la realite. "Cahiers du cinema", Paris, 1967, n 192, pp. 26—30.

Печатается с сокращениями.



Пьер Паоло Пазолини

В любом случае очевидно, что реальность выразила себя: она поведала нечто тем, кто присутствовал в ней, будучи ее частью. Она сказала нечто своим языком действия — через выстрел, множество выстрелов, падающее тело, тормозящий автомобиль, кричащую женщину, кричащую толпу... Все эти *несимволические знаки* говорят, что нечто случилось: смерть президента, здесь, сейчас, в настоящий момент.

Умирая, Кеннеди высказался своим последним действием — падением и смертью на сиденье черного президентского автомобиля, на слабых руках американской буржуазки, похожей на девочку-гурманку.

Но эта последняя речь через действие, последнее высказывание Кеннеди перед многочисленными свидетелями драмы, существует *в настоящем времени*, где она схватывается чувствами и регистрируется на пленку в настоящем времени, где она оборвана и недосказана.

Сделаем еще одно допущение. Предположим, что на сеансе в ФБР во время нашего просмотра различных и, увы, лишь воображаемых фильмов о смерти Кеннеди присутствует следователь, одаренный гениальной аналитической способностью.

И что же! Его гений окажется лишь гением координации. Догадываясь об истине на основе внимательного анализа различных натуралистических фрагментов, какими являются наши фильмики, он окажется в состоянии реконструировать реальность. Но как? Отбирая из этих различных субъективных план-эпизодов действительно значащие куски и, в результате, устанавливая их истинную взаимосвязь. Итак, речь идет о простом монтаже. В результате такой работы по координации и отбору различные субъективные точки зрения исчезнут и уступят свое место объективности. Больше не будет этой серии взглядов, схватывающих и воспроизводящих ускользающую и трагическую реальность,— их место займет рассказчик. Этот рассказчик и превратит настоящее в прошлое.

Отсюда следует, что кинематограф, точнее аудиовизуальная техника, есть по сути бесконечный план-эпизод, подобно тому как и сама реальность является для нас неким бесконечным, субъективным план-эпизодом, длящимся до тех пор, пока мы способны видеть и слышать, и обрывающимся вместе с нашей смертью. Этот план-эпизод есть не что иное, как воспроизведение речи, выраженной через действие: другими словами, воспроизведение настоящего.

Но с того самого момента, когда в дело вступает монтаж, когда мы переходим от кино к фильму (отличающемуся от кино так же, как язык отличается от речи), настоящее превращается в прошлое, так как к этому моменту устанавливается соотношение различных живых высказываний. Воцаряется прошлое время, которое по причинам, имманентным самой природе кинематографа, обладает свойствами и тональностью настоящего. Речь идет об *историческом настоящем*.

Теперь я хочу рассказать, что я думаю о смерти (пусть читатель-скептик вопрошает, какое, собственно, отношение имеет смерть к кинематографу).

Человек самовыражается через действие, поскольку именно таким образом он изменяет реальность и воздействует на умы. Но человеческое действие не имеет единства, даже смысла, пока оно не завершено, не закончено. До тех пор, пока еще возможно будущее, пока существует неизвестность, человек продолжает оставаться невыразившимся. Можно, например, повстречать честного человека, который в 60 лет нарушает закон; это действие изменяет смысл всех его предыдущих деяний и являет нам этого человека совсем в ином свете. До тех пор, пока я буду жив, никто не сможет быть уверен, что действительно знает меня, то есть не сможет раскрыть истинного смысла моих действий.

Вот почему так необходимо умереть. Ведь до тех пор, пока мы живы, в нас недостает смысла, а речь нашей жизни (с помощью которой мы самовыражаемся и которой мы приписываем исключительное значение) остается непереводимой: хаосом возможностей, неиссякающим потоком отношений и значений, не имеющим выхода в сколько-нибудь окончательном решении. Смерть осуществляет заключительный монтаж нашей жизни. Иначе говоря, она отбирает действительно значительные эпизоды нашей жизни (смысл которых уже не может измениться под воздействием новых, противоречивых или нелепых моментов), выстраивая их таким образом, что наше бесконечное, смутное и расплывчатое настоящее превращается в ясное, стабильное прошлое. Отсюда следует, что наша

жизнь служит нашим самовыражением лишь благодаря смерти.

Монтаж воздействует на материал фильма так же, как смерть воздействует на жизнь.

Таким образом, фильм может быть определен как «речь без языка».

...Если не существует никакой разницы между временем в жизни и временем в кино, рассматриваемом как воспроизведение жизни, то, напротив, существует фундаментальное различие между временем в жизни и временем в фильмах. Возьмем план-эпизод в чистом виде, то есть аудиовизуальное воспроизведение снятого с субъективной точки зрения фрагмента бесконечной, последовательной смены предметов и действий. Подобный план-эпизод будет состоять из крайне скучной смены бессмысленных фактов и действий. То, что происходит со мною в течение *пяти минут моей жизни*, превратится на экране в нечто совершенно неинтересное и жалкое. В реальности эта бессмысленность не замечается мною потому, что мое тело — живо, потому, что эти *пять минут* являются пятью минутами живого монолога реальности, обращенной к себе самой.

Наш воображаемый чистый план-эпизод с очевидностью свидетельствует о бессмысленности нашей жизни как таковой. Но с его помощью я устанавливаю с такой же достоверностью, как при лабораторном эксперименте, что сам по себе этот бессмысленный фрагмент способен выразить некое фундаментальное положение, а именно: «я есть», или же «существует», или же попросту — «Бытие».

Но является ли это «Бытие» чем-то естественным? Мне кажется, нет. Больше того, мне сдается, что это нечто волшебное, таинственное, во всяком случае, совершенно неестественное.

Однако план-эпизод становится в художественных фильмах самым «натуралистическим» моментом кинематографического рассказа. Мужчина дает пощечину женщине, потом садится в машину и едет к морю. Если я поставлю камеру и магнитофон туда, где мог бы находиться живой свидетель происходящего, я буду снимать всю сцену подряд так, как она была бы им увидена и услышана, покуда машина не скроется из вида. В этой сцене, происходит ли она на моих глазах или же воспроизводится на экране, доминирующим будет сам факт того, что «все это происходит». И если я не безразличен к самой реальности, я не смогу быть безразличным и к воспроизведению этой реальности. А поскольку при просмотре фильма мое суждение о нем основывается на Коде Реальности, я испытываю примерно те же чувства, как если бы я наблюдал эти события в действительности.

Поскольку кино никогда не сможет отказаться от подобных план-эпизодов, кинематограф обречен на натурализм. Но страх перед натурализмом — это страх перед тем, что есть на самом деле, что существует. В конце концов, это страх перед неестественностью существующего, страх перед ужасающей двусмысленностью реальности: непреложен тот факт, что время есть прошедшее, ведь оно и характеризуется как нечто прошедшее. Речь, таким образом, идет о чем-то большем, нежели натурализм! Заниматься кино — это писать на горящей бумаге!

Чтобы лучше понять, что такое натурализм в кино, возьмем в качестве примера крайний случай — киноавангард. В нью-йоркских подвалах, в залах «нового американского кино» показывают длящиеся часами план-эпизоды, например, спящего человека[1]. Вот кино в чистом виде, кино как таковое, воспроизведение реальности, увиденной с одной точки зрения. Это кино субъективно и, в известном смысле, до безумия натуралистично, ибо помимо всего прочего оно воспроизводит само *естественное время реальности*. В культурном отношении «новое кино» является наследником неореализма: от него оно унаследовало культ документа и правдоподобия. Но если неореалисты с оптимизмом и вполне здраво предавались этому культу реальности, используя серии взаимозависимых план-эпизодов, «новое кино» ставит вещи с ног на голову. Его безнадежный культ реальности и бесконечные план-эпизоды меняют существо старого постулата: «то, что бессмысленно — существует» на «то, что существует — бессмысленно». Эта бессмысленность культивируется здесь с такой болезненной яростью, что воспринимается зрителем как агрессия против него самого, против его представлений о миропорядке, против его человеческой и экзистенциальной любви к тому, что существует. Короткий, ясный, естественный и приятный план-эпизод неореализма доставляет нам радость узнавания реальности, в которой мы повседневно обитаем, он дает нам возможность вкусить ее оппозиции академическим условностям. С другой стороны, длинный, бессмысленный, раздутый, чудовищный и холодный план-эпизод «нового кино» заставляет нас ужасаться облику реальности, и все это благодаря совсем иному эстетическому конфликту, в котором «новое кино» выступает в оппозиции уже к неореализму, как академическому искажению жизни.

Отсюда следует, что различие между жизнью реальной и жизнью воспроизведенной по сути дела сводится к проблеме временно́го ритма. Иными словами, различие между жизнью и кинематографом обусловлено различием их времен.

Монтаж «нового кино» ясно показывает фальшивость кинематографического времени (или свидетельствует, «перевертывая» значение бессмысленности, о состоянии полной безнадежности).

Правы ли создатели «нового кино»? Или же реальное время должно быть разрушено в произведении? Может быть, это разрушение призвано стать наиболее ярким первоэлементом стиля, поскольку оно освобождает зрителя от иллюзии хронологической последовательности действия, подобной той, что существует в повествованиях и сказках всех времен?

Я считаю, что авторы «нового кино» недостаточно умирают в своих произведениях: они бьются в конвульсиях, извиваются в них, агонизируют, но не умирают. Вот почему их произведения остаются свидетельствами страданий, во всяком случае в том, что касается выявления абсурдности времени, и в этом смысле фильм режиссеров «нового кино» сле-

[1] Речь идет о фильме Энди Уорхола «Сон» (1965).

дует рассматривать как непосредственные жизненные действия. Страх перед натурализмом удерживает этих людей в рамках документа, а их безудержная субъективность становится субъективностью чисто психологических документов. Даже на страницах самой авангардистской и, казалось бы, самой непонятной литературы остается след реальности. От реальности не уйти, ведь она говорит сама с собой, а мы находимся в ее стенах. С самой непонятной авангардистской страницы проглядывает и обращается к нам действительность: сам автор, являющий своим текстом собственную психологическую нищету, литературные расчеты, «благородный» или жалкий невроз мелкого буржуа.

Я должен повторить еще раз, что жизнь со всеми ее проступками становится вполне понятной лишь после смерти, когда времена уплотняются, перегруппировываются и все незначительное отсеивается. И тогда главным смыслом жизни становится уже не просто «Бытие» — ее естественность превращается одновременно и в ложную цель, и в ложный идеал. Тот, кто снимает план-эпизод, чтобы выразить ужас перед бессмысленностью жизни, совершает столь же большую ошибку, что и тот, кто снимает его для поэтизации этой бессмысленности. В момент смерти или заключительного монтажа поток жизни теряет множественность времени, в которой мы пребываем в жизни, придавая действию полную согласованность с уходящим временем,— и более нет уже ни одного мгновения, неподвластного этой согласованности. После смерти, по истечении потока жизни, проявляется *смысл* этого потока. Либо быть бессмертным и невыраженным, либо выразиться и умереть.

Перевод с французского М. Ямпольского

Журнал «Техника кино и телевидения» предлагает видеоприложение **«ТКТ Видео»**, особенности которого — уникальная информация, прежде недоступная массовому потребителю, полностью профессиональная технология производства тиража и, как следствие, высокое качество изображения и звука, лучшие видеокассеты.

Тираж **«ТКТ Видео»** выполнен в стандартах ПАЛ и СЕКАМ на кассетах AGFA 6X180 Polaroid. Итак, в редакции «ТКТ» можно приобрести:

«ТКТ Видео 1» — первый и пока единственный в СССР тест-видеофильм, предназначенный для контроля и настройки видеоаппаратуры, сейчас, в частности, широко используется государственными и кооперативными радиомастерскими.

«ТКТ Видео 2», «ТКТ Видео 3» — видеофильм о новинках в технике и технологии кино, телевидения, видео по материалам международной выставки «Телекинорадиотехника».

«ТКТ Видео 4» — видеофильм о выставке «Rhotokina» в Кельне — одной из самых крупных и популярных в мире специализированных выставок.

Готовятся к выпуску видеофильмы о выставках «Связь 91» в Москве и «Телевизионное оборудование» в Монтре (Швейцария).

Завершается разработка нового тест-видеофильма, полностью отвечающего международным стандартам, тираж планируется на осень 1991 года.

«ТКТ» начал выпуск нового приложения «ТКТ Аудио». «ТКТ Аудио 1» — первая в стране измерительная лента на компакт-кассетах «Ampex High Bias Studio» для контроля и настройки звуковой техники. Лента предназначена для применения в профессиональных студиях и в быту, является аналогом лучших зарубежных измерительных лент и отвечает всем требованиям Рекомендации МЭК.

Контактные телефоны: 158-61-18; 158-62-25; 157-38-16.

Адрес: 125167, Москва, Ленинградский пр., д. 47.

Константин Щербаков

Просто жизнь

Во французском фильме «Уран» режиссера Клода Берри, открывавшем Международный берлинский фестиваль этого года, блистает Жерар Депардье. Он играет трактирщика, выпивоху и бузотера, человека, созданного природой для просто жизни и занесенного судьбою на исторический перекресток. Совсем недавно кончилась война, Франция освободилась от гитлеровской оккупации, и тяжкая вина тех, кто сотрудничал с немцами, несомненна. Только вот кому же дано понять, где справедливое возмездие за совершенные преступления, а где — слепая ненависть, идейная нетерпимость, способные воспроизводить себя до бесконечности? Герой Депардье самим способом своего существования — вне группировок, вне принятых схем, как бог на душу положит — отрицает, того не ведая, всякое идеологическое противостояние, любые баррикады в человеческих душах — и оттого приходится не ко двору и замаскировавшимся пособникам фашистов, и коммунистам, пользовавшимся сразу после войны несомненным влиянием и авторитетом. И для тех, и для других просто жизнь, просто любовь к близким, просто неспособность к предательству — ценности не главные. Тот, кто думает, чувствует иначе, раздражает, мешает.

Случайно ли, нет ли, но показанный вне конкурса «Уран» во многом задал тональность, определил существенные этические мотивы берлинского фестиваля.

Шведский фильм «Добрый вечер, господин Валленберг» не вышел в лидеры, и это, наверное, справедливо: нагнетая на экране убийства, мученические смерти, авторы переступили ту психологическую и эстетическую грань, за которой ужас как бы перестает восприниматься, становится обыденным и монотонным. И, однако, не идет из памяти финальная сцена: шведский дипломат, спасший многие тысячи людей в оккупированном немцами Будапеште, деловым шагом идет к автомобилю, поданному советскими освободителями,— чтобы навсегда сгинуть в лабиринтах ГУЛАГа. Там, где правит бал насилие и жестокость, этот странный гуманист для всех оказывается помехой.

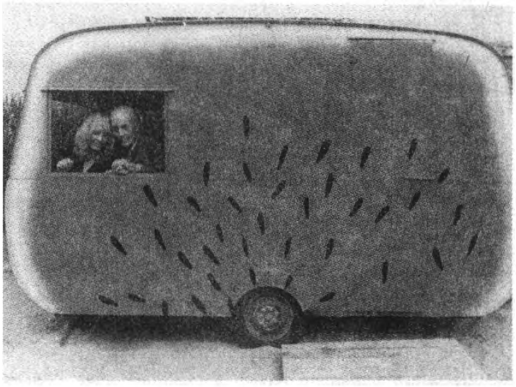
Сутью и смыслом жизни Валленберга была личная порядочность. Это давало ему силу — и это делало его беззащитным в разворачивающейся игре без правил.

По мере продолжения игр личная порядочность становилась свойством все менее ценимым, по крайней мере, у нас. А между тем, когда задумываешься, на чем же все-таки держится мир, то все определеннее приходишь к выводу: до вот на нем, на этом свойстве, пожалуй, пока и держится. Только расплата идет человеческими жизнями — будь то великий шведский дипломат или скромный французский трактирщик.

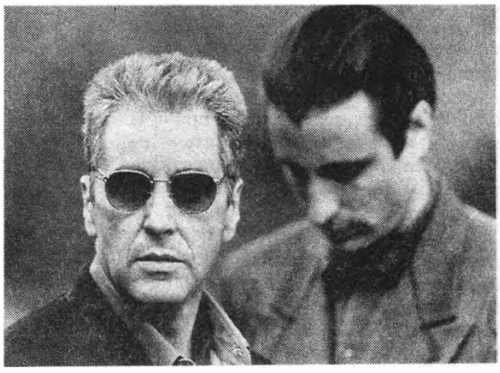
В нормальной жизни — и порядочность норма, но где она, нормальная жизнь? Мы как-то притерпелись к обстоятельствам, когда человек, не желающий поступиться порядочностью, слишком часто по одной только этой причине становится героем и мучеником. Идейность — да, она у нас с колыбели, только ведь идейность без совести — муляж, фикция, годная для любого употребления.

Так или иначе, в кругу размышлений близких, подобных — фильмы, представленные на конкурс бывшими социалистическими странами: «Исполнитель танго» (Германия, студия ДЕФА) и «Когда звезды были красными» (чехословацко-французское производство). В обеих лентах — система, ломающая человека, убивающая его душу, со своим символом, укоренившимся, видимо, надолго и прочно: советские танки в Чехословакии 1968 года. И когда, раздавленный этим событием, герой немецкой ленты решает прекратить сопротивление, вписаться в предлагаемую систему координат, готовые уже слова осуждения как-то не произносятся. Конечно, были такие, которые не вписались, но очень, очень немногие, и не жестоко ли требовать от человека, чтоб он был мучеником? И оставлять ему только одну — иную — возможность: быть конформистом. Да, жутковатые ставили над нами эксперименты, и деваться от них было некуда. И снова возникает потребность думать о страшном — с самого низа до самого верха — дефиците той самой порядочности, которая по всем божеским и человеческим законам должна быть присуща каждому изначально. Должна бы... Так почему же? И не здесь ли средоточие наших нынешних бед?

Вот, однако, что любопытно: фильмы сопротивления, сделанные прежде в социалистических странах, явно превосходят те, которые делаются там же сегодня,— об этом, по крайней мере, свидетельствует фестивальный конкурс. Где чехословацкая «новая волна»? Польское кино «морального беспокойства»? Венгерские ленты 70-х годов? Даже близко ничего нету. И разве



«Дом улыбок», режиссер Марко Феррери



«Крестный отец-III», режиссер Ф. Ф. Коппола

«Русский отдел», режиссер Фред Скепси

у нас не происходит нечто подобное? Разве не вспоминаем мы с ностальгической грустью киношедевры эпохи застоя? Что же это такое получается — в условиях ослабления идеологических тисков мы вроде уже и не мы. И таланты наши не крепнут, а задыхаются даже на слабом ветру свободы. Вон французский трактирщик из фильма «Уран» — совсем ненадолго в кутузку попал, а как измаялся. И как развернулась душа, когда вновь оказался он на улице своего городка. Не потому ли, что всю жизнь жил — как живется? Нормально, непокореженно жил.

О человеке в пограничной ситуации, о том, как способны рвать его от природы цельную душу силы судьбы, истории, предрассудков, традиций, национальных и прочих,— давно свободный западный кинематограф рассказывает лучше недавно свободного нашего.

«Ультра́» — лента итальянского режиссера Рики Тоньяцци. Вражда двух молодежных банд, кланов, назовите как хотите. Повод — пустяк, футбольные страсти, да, собственно, и нет повода вовсе. Слепая ненависть, немотивированная. Что сближает «Ультра» со многими нашими подобными лентами? Жесткость киноязыка, прямой и грубый показ драк, насилия, крови. Что «Ультра» от большинства наших подобных лент отличает? Тихий голос человечности. Если хотите, старомодная, сентиментальная нота, очень, кстати, органичная в картине художника, принадлежащего к тому новому поколению, для которого, кажется, нет никаких преград. И когда в финале гибнет — нет, не тот, кто что-то задумывал и кого-то за собой вел, а тихий, как бы даже сторонний парень,— комок подступает к горлу. Да и то правда: слишком часто расплачиваются те, кто оказался причастен к столкновениям и катаклизмам не по своей воле.

Как, скажем, и мистер Джонсон (Маунард Эзаши), герой одноименной английской ленты режиссера Брюса Бересфорда. Ну, взбрело ему, коренному африканскому жителю, простодушному и наивному, вообразить себя человеком европейским, причастившись таким образом к колонизаторам, к «высшему кругу». Но разве он выдумал это пограничье, этих высших и низших? Уйдя от одних и не прибившись к другим, человек оказывается в безвоздушном пространстве. Но почему оно должно быть, безвоздушное пространство, между людьми, словно бы дышащими разным воздухом? Режиссер делает картину о колониальном прошлом Англии, об искажающем человеческую природу неравенстве, хотя имперское мышление не принадлежит, кажется, в этой стране к числу проблем животрепещущих. И вот — однако же. И вот — все же... Достойный размышления феномен, особенно на фоне все более частых заявлений, что время покаяния прошло, пора заниматься делом.

Разговор о пограничье в душе человека идет в разных жанрах, на разных смысловых уровнях, и здесь, как всегда, американцы — вне конкуренции. Можно — на уровне современного «перестроечного» кино — как в британо-американской картине «Русский отдел» по известному роману Ле Карре (режиссер Фред Скепси, сценарист Том

Стоппард, в главных ролях Мишель Пфайфер, Шон Коннери, Рой Шейдер, Клаус Мария Брандауэр, Кен Рассел — такая команда): американец и русская любят друг друга и счастливо соединяются, несмотря на происки все еще могущественных спецслужб. Можно — на манер старого доброго вестерна, где храбрый, благородный американец находит путь к сердцам поневоле недоверчивых индейцев, однако оказывается перед лицом тяжелого конфликта со своими — как в опять-таки американо-британской ленте «Танец с волками» (режиссер и исполнитель главной роли — Кевин Костнер). Уместно заметить: серьезный, престижный фестиваль — и зрительское жанровое кино совместимы ли? А я, немного посомневавшись и даже отчасти согласившись, все-таки возражу: зато как сделано! С каким доброжелательным мастерством снята Москва в «Русском отделе», так что даже и намека на привычную «клюкву» не отыскать (есть, правда, другое: авторы, конечно, понимают, что у нас сложно, однако всего масштаба разрухи явно не чувствуют,— впрочем, это дано, наверное, только нам самим). А поверить, что охота на бизонов в «Танце с волками» (постановочный шедевр!) сделана дебютантом, я попросту не могу, хотя в каталоге черным по белому написано: первая режиссерская работа Костнера. Вообще замечу: работа зрелая, мощная, по своим человеческим масштабам явно выходящая за рамки традиционного вестерна.

Словом, если жанр такого класса — то дай бог. И снова возвращаешься мыслью к отечественному кинематографу с его отважными, но обреченными попытками делать суперколоссы в рамках установленной нищенской сметы. Я не знаю затрат на «Танец с волками», однако и так, «вслепую» могу сказать, что охота на бизонов влетела в копеечку. Уверен: окупится, и с избытком.

Да что там вестерн или приключения Шона Коннери в СССР. Организаторы фестиваля взяли в конкурс совершенно откровенный фильм ужасов — «Молчание ягнят» режиссера Джонатана Дэмма (США). В роли психиатра-людоеда — Энтони Хопкинс, от одного остановившегося, немигающего взгляда которого — мороз про коже. О себе могу сказать: смотрел, вцепившись в подлокотники кресла, и то, что жюри присудило фильму (как и «Танцу с волками») одну из существенных наград — вполне понимаю и приветствую. По части ужасов с «Молчанием ягнят» успешно конкурировал советский фильм «Сатана» Виктора Аристова, получивший Специальный приз жюри. Разница в том, что американский фильм — откровенно коммерческий и отчасти фантастический, «Сатана» же — фильм о нашей действительности, хотя и с аллегориями, аллюзиями. И герой его, убивающий маленькую девочку молочной бутылкой — в отличие от людоеда с остановившимся взглядом — так, один из толпы, встретишь на улице — не оглянешься. И вся давящая, тягостная атмосфера ленты скалькирована с действительности. «Молчание ягнят» — кинокошмар, от него легко отряхнуться, выйдя из зала. «Сатана» — кошмар жизненный. От него не отряхнешься, он преследует на каждом шагу.

«Сатана» — не лучший, как мне кажется, фильм очень сильного режиссера Аристова — в первой тройке призеров. Два других — «Дом улыбок» Марко Феррери и «Приговор» Марко Беллоккио. Фильмы, надо полагать, о любви. В первом трогательная взаимная привязанность двух пожилых людей сопровождается манипуляциями со вставными челюстями, весьма натурально показанными. Во втором судья сильно мучается оттого, что, в отличие от подсудимого, не может довести женщину до оргазма.

Что ж, наверное, можно и так.

Но я бы все-таки предпочел испанскую ленту «Возлюбленная» режиссера Винценте Аранда, где актерами, и прежде всего Викторией Абриль, темпераментно, страстно разыграна действительно история любви, пусть разрушительной, тяжкой.

Истории любви и истории жизни, которую не переделаешь и не перевернешь, сколько ни громозди баррикад,— в душах или на улицах. Можно только искорежить или задержать — на время более или менее длительное.

Так не лезьте же к человеку с идеологическими схемами, заклинаниями, поучениями. Дайте ему самому в соответствии со здравым смыслом и опытом поколений решать, что хорошо и что дурно, где его счастье, а где — бездна, небытие. Дайте ему жить естественно,— как живется, как хочется. Как предначертано природой, в конце концов. Будь то французский выпивоха-трактирщик или даже добропорядочный, примерный совслужащий. И тогда есть надежда, что со временем выработается, вырастет личность — с честью, совестью и достоинством. Иначе — катастрофа. Иначе в хмурой, однообразной толпе уже не различить того, кто способен девочку — бутылкой по голове. Да и как знать, сколько их, подобных, в этой толпе.

Таким услышался мне один из основных мотивов берлинского фестиваля.

Ракурс

Александр Трошин

«Аллегро барбаро» — с тортом

Миклошу Янчо семьдесят?.. Кажется, что это очередной его блеф, сочиненный под диктовку неразлучного с ним Дюлы Хернади, писателя и сценариста, который вот уже тридцать лет при Янчо на роли Мефистофеля. Но нет, все кинословари на свете (если только и они не дело рук этой пары!), как один, свидетельствуют: у знаменитого венгерского режиссера дата нынче не просто круглая — *почтенная*.

И все же, коли речь о Янчо, даже таким объективным свидетельствам уступаешь с трудом, и на языке вертится вроде этих строчек из детского Хармса: «Еще двадцать, еще тридцать, ну еще туда-сюда, а уж сорок, ровно сорок,— это просто ерунда». Конечно: годы бегут, и мы сами уже давно не киноклубные фанаты середины 60-х, крамольно вычитывавшие актуальные исторические подтексты в трагической ленте Янчо «Без надежды» (она в ту пору была, что теперь удивительно, в нашем отечественном кинорепертуаре) или всеми способами проникавшие на закрытые просмотры его поразительных (качеством кинематографа и неканоническим взглядом на канонизированную историю) «Звезд и солдат», до того как по ним бесцеремонно прошлись ножницы наших цензоров... Те цензорские ножницы давно поржавели и нынче сданы в металлолом. И кино с той поры уже сто раз менялось — у нас и у них, у венгров. Янчо как художник тоже менялся в пределах своего резко выделившегося кинематографического стиля и своего напряженно-романтического сознания: сравните его «шестидесятнические» картины — «Развязки и завязки», «Без надежды» или «Так я пришел» — с помеченными концом 80-х, смертельно разочарованными, растерянными «Сезоном чудовищ» и «Гороскопом Иисуса Христа». Следовательно, он не только возрастом и числом созданных фильмов, но и духовно-творческой эволюцией — уже не одна глава венгерской киноистории, а несколько. И тем не менее ничего в нем нынешнем от осмотрительно-мудрого, величественно-степенного патриарха. Этот семидесятилетний «патриарх в джинсах» того гляди сорвет, как неугомонный проказник-школяр, заказанную в его честь торжественную мессу.

У Дюлы Хернади есть небольшая новелла, которая называется «Шестидесятилетние подростки». Она увидела свет три года назад, когда Миклошу Янчо было шестьдесят семь. «Мы привыкли,— говорит в ней безымянный рассказчик,— считать будущее категорией юности, молодости. Думаю, это представление ошибочное. На свете началась борьба за эмансипацию стариков. Если в следующем столетии удастся значительно продлить срок человеческой жизни, тогда культ молодых сменится культом зрелых... Мало-помалу наступит время, когда будет стыдно быть молодым. И очень легко, вероятно, что на рынке появится косметика, которая сможет эффективно старить молодых. Целью «молодых» будет как можно скорее достигнуть «зрелого» возраста, пятидесяти-шестидесяти лет, иначе они не смогут попасть в ряды ведущего слоя. Самым положительным результатом этого развития будет то, что «старение», «старческая смерть» утратит нынешние, столь характерные, устрашающие черты. Каждому будет дано в течение двухсот-трехсот лет осуществить, или по крайней мере попытаться осуществить, все свои мечты, которые при теперешней короткой жизни неосуществимы... Великие умы смогут завершить свои творения. Представьте себе, если бы Микеланджело или Эйнштейн могли бы жить триста лет... Мне шестьдесят семь, и, могу сказать, было бы неплохо прожить еще двести тридцать три года. Тогда сегодня мне было бы восемнадцать, если принять во внимание, что наша средняя продолжительность жизни — 80 лет. Сейчас я сдавал бы в школе выпускные экзамены и пробовал бы торопить время, чтобы как можно скорее стать стопятидесятилетним зрелым мужем...»

Если учесть, что книжка, куда вошла новелла с этим лукаво-философическим зачином, называется «Любовницы Миклоша Янчо» (ее скандальная известность дошла тогда и до нас — недобрым упоминанием в какой-то из центральных газет) и в ней в самом деле половину занимает якобы записанная другом-писателем на магнитофонную пленку интимная исповедь нынешнего юбиляра (где правда и вымысел, заговорщицки подмигивая друг другу, водят за нос доверчивого читателя — если, конечно, тот из пуританства не отбросил ее в сердцах после первой же страницы),— так вот, если учесть, что названная новелла явилась к венгерскому читателю под одной обложкой с мистифицированной a la Казанова «биографией» Янчо, то не остается сомнений в том, кто именно, на правах рассказчика, «авторизовал» и эту забавную «геронтологи-

Статья А. Трошина продолжает разговор о 41-м Западноберлинском кинофестивале, где в информационной программе был показан фильм М. Янчо «Бог пятится назад».

ческую» теорию, и эту парадоксальную, но в общем довольно меткую характеристику «шестидесятисемилетний подросток». (Для справки: Дюла Хернади на пять лет моложе.)

И впрямь: в свои почтенные семьдесят Янчо ведет себя, как восемнадцатилетний. То-то он недавно оказался в самой гуще молодых бунтарей, взял их сторону, когда они, молодые венгерские кинематографисты, восстали против корифеев и институтов распределительной власти, истомившись в очереди на самостоятельную постановку. И политические симпатии, по собственным публичным признаниям, Янчо отдает сегодня именно помолодому радикальным оппозиционным партиям: Союзу свободных демократов и Союзу *молодых* демократов.

Про творчество же и говорить нечего. Семидесятилетний мастер ведет себя так, словно впереди у него еще двести с лишним лет и можно еще вдоволь подурачиться, не сберегая, как скупой, время. Безоглядным «дурачеством» окрашен не один их с Дюлой Хернади кинематографический и театральный проект. Они могут все на свете безответственно перемешать, нарушить любые законы, соединить Бога с дьяволом... Во всяком случае, с кризисных 80-х именно она, отпущенная на волю фантазия, да еще, может быть, романтическая ирония, правят бал в хореографически-пластичном, визуально завораживающем Театре Истории, который Миклош Янчо вместе с единомышленниками увлеченно творит под меняющимся атмосферным давлением времени.

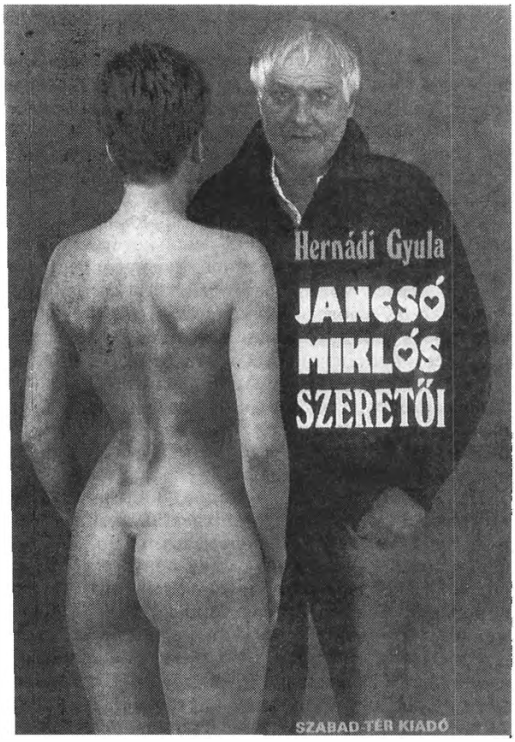
Новая лента — «Бог пятится назад» — несомненно этого же происхождения. И еще, безусловно, она обязана не отпускающему авторов — с «Сезона чудовищ» — беспокойству. Недаром в одной венгерской рецензии в ней усмотрели завершающую часть «трилогии», после «Сезона чудовищ» и «Гороскопа Иисуса Христа» с их малоутешительными прогнозами мировой политической погоды.

Не буду сейчас оценивать, что в этой завершающей части получилось, а что нет. Пишу не рецензию, а, что называется, «по поводу» — и не фильма, а того самого «атмосферного давления», под которым этот фильм в 1990 году торопливо придумывался и снимался... Под которым затем по требованию обстоятельств доснимался новый финал и дописывались три страницы текста, прочитанные голосом Ференца Каллаи за кадром... Пожалуй, что ради этих трех страниц прямого авторского слова, представляющего, как мне показалось, самостоятельный интерес, я и взялся сейчас за перо.

Но, чтобы они были понятны, надо хоть немного сказать о фильме.

Это самый что ни на есть типичный кинематографический опус Миклоша Янчо. Своеобразный каталог его поэтики. Музей его всенепременных аксессуаров и съезд его постоянных персонажей. Один сиротливо наигрывает на скрипке «Турецкий марш», как делал это у Янчо в «Небесном барашке», картине начала 70-х, Даниэль Ольбрыхский. Другой в течение всего фильма многозначительно жонглирует пистолетами (как в недавнем «Гороскопе...») и кружит в лабиринте мониторов, то возникая на них сам, как бы раздваиваясь, то считывая с экранов политические новости большого мира. Как всегда, ведутся накаленные политические диспуты, где под запятую выстраиваются в ряд Франц-Иосиф, Хорти, Ракоши, Кадар... А обнаженные загорелые статисточки — опять-таки с ритуальной обязательностью у Янчо — самим своим вызывающе алогичным присутствием взрывают интеллектуальную серьезность мужских споров. И вот еще одна ироническая самоцитата — на радость знатокам Янчо: одной из обнаженных дев, искушающе вытянувшейся на ложе, протагонист шепчет на ухо: «Электра... любовь моя!..»

Дьердь Черхалми, Йожеф Мадараш, Ласло



Обложка книги Дюлы Хернади «Любовницы Миклоша Янчо» (Будапешт, 1988)

Галфи, Андраш Козак, Лайош Балажович... Все они, втянутые, как в воронку, в это безостановочное, маниакальное кружение, перешли сюда с тревогой на лицах из других фильмов Янчо. Добавился Карой Эперьеш, нынешняя венгерская кинозвезда,— у него здесь роль кинорежиссера. Снимается то ли политический телерепортаж, то ли историческое свидетельство, не суть важно. Важно, что посредством данной фигуры в это наэлектризованное поле Янчо встроил самого себя, венгерского кинематографиста,— впечатлительного свидетеля и участника всего, что выпало пережить за десятилетия его маленькой «буферной» стране.

Кто читал опубликованные два года назад в «Искусстве кино» фрагменты «круглого стола», за которым тогда собрались советские и венгерские кинематографисты, помнит, должно быть, как Янчо, воспаляясь, объяснил, чего они, венгры, боятся, несмотря на все перемены в политическом климате. «Для нас, стран, которые находятся на периферии вашей огромной страны,— говорил он,— нет другого будущего, если не прекратится «красный империализм». Мы иначе существовать не можем. Мы боимся, что вы снова появитесь на будапештских улицах в танках, потому что наше будущее, наши возможности дальнейшего развития неотделимы от вашего будущего.

Я глубоко уважаю тех, кто является приверженцем и борцом за новый курс. И вам лучше знать, с чем вы играете, что можете в случае неудачи потерять. Мы думаем о том, как вообще Горбачев может спать в условиях такой напряженности...»[1]

Да это почти готовый синопсис фильма, который он через два года снимет! И не отпускающий страх, и танки, и Горбачев — все это нынешняя его картина предъявляет.

«Что будет, если вдруг...» — так можно было бы определить правила игры, на которых Янчо с Хернади основывают под диктовку еще не рассеявшегося восточноевропейского страха свой политико-футурологический опус. «Правила», кстати сказать, придуманы не ими и не сегодня, так что все претензии, если таковые возникают (а я слышал, возникают), следует адресовать самому жанру, требующему исключительно крупных ставок. Создатели фильма «Бог пятится назад» такую ставку (по молодому задору, по праву художников) делают.

На мониторах, что в кадре, информация из Москвы, одна другой тревожнее. В стране, мол, политический хаос и вполне возможен военный переворот... Советский президент в минуту опасности обращается по каналам телевидения к народу... Переворот совершился, власть у временного Комитета спасения, в котором среди других Нина Андреева... Президент, сообщается, арестован и казнен... Ну, а дальше все развивается по отработанному историей сценарию: танки на будапештских улицах, мятежные янчевские интеллектуалы поставлены лицом к стенке, в венгерскую фонограмму врываются, как автоматные очереди, приказы русских генералов...

Наверное, кому-то эта игра придется не по вкусу (не исполнением, имею в виду, а сутью). Создатели фильма сами, думаю, были бы рады сыграть в другую. Но ведь они читают наши сегодняшние газеты, смотрят теленовости. Слышат всех этих Алкснисов и Макашовых, мечущих молнии и громы в тех, кто обязался вывести (и вывел-таки!) из Венгрии наших солдат. Вывести-то вывели, но где, скажите, гарантия, что их не повернут назад, пока есть полковники и генералы, не склонные считаться с самочувствием и достоинством другого народа, который солдат наших, между прочим, не звал? И еще: как не испытывать беспокойства (не только венграм — нам тоже!), если о непрошеных танках в Праге в 68-м наша страна уже два года как внятно высказалась, покаявшись, а о непрошеных танках в Будапеште в 56-м молчит?.. Забыла, что ли?

Что же касается рисковой карты с Президентом в фильме, так я уже говорил: *в этом* жанре «по маленькой» не играют. Да и не конкретные личности здесь фигурируют, а знаки с теми же фамилиями. В Театре Истории и Политики фамилии, хочешь не хочешь, отделяются от живых носителей и живут уже своей, жанровой, жизнью. Прав Юрий Богомолов, заметивший («Литературная газета», 1991, 5 июня): «Тот, кто вступает на политическую сцену, должен оставить надежду оставаться самим собой. Он так или иначе играет роль, не ту, так иную».

Впрочем, Миклош Янчо сам отвечает всем своим оппонентам по всем вопросам непосредственно в фильме.

Он придумал этакий «фильм после фильма»: собрал перед камерой весь свой съемочный штаб, появился на экране собственной персоной, устроил в кадре что-то вроде студийного банкета: с шампанским, с голенькой Жужей, приглашенной украсить банкет «маленьким стриптизом», с гигантским тортом, который вносят в кадр под общее ликование (если я правильно понял, у Хернади в фильме день рождения)... Стоп! Функцию торта я, кажется, разгадал. Лукавый Янчо, как в слэпстике, залепил им в лицо тем, кто в последнее время со злорадством припоминал мастеру одну давнюю биографическую деталь, связанную как раз с тортом. Сам я о ней узнал из интервью Янчо, появившегося в венгерском журнале «Вилагошшаг» ровно год назад, когда фильм снимался. История, в общем, не стоит выеденного яйца. Еще в кадаровскую эпоху Янчо вместе с другими послал ко дню рождения Дьердю Ацелу, тогдашнему главному идеологу страны, большой торт с шестьюдесятью свечами. И вот теперь, борясь за место под солнцем, мастеру говорят: подвинься, ты свое уже, дескать, взял тогда компромиссами с властью. «У меня на это,— разводит руками Янчо,— возражение только одно — мои фильмы»... Словом, вот такая начинка, подозреваю, у большого торта в его новом фильме.

В этой картине не звучат, как во многих прежних фильмах Янчо, клокочущие синкопы «Аллегро барбаро» Белы Бартока, «музыки восточноевропейского отчаяния и мятежа», как ее определил в каком-то из давних интервью сам режиссер. Однако, похоже, нервные синкопы мне услышались в финальном тексте, сбивчивом, местами туманном, местами, быть может, уязвимом в логике, но с очевидностью вобравшем в себя, подобно бартоковскому «Аллегро...», уйму разочарований и с горечью выплеснутом. Он даже называет некоторые конкретные адреса, но в главном обращен в широкое геополитическое пространство. Янчо положил его как раз на эту шумную, расцвеченную дружескими улыбками и здравицами сцену. Думаю, нет недобности этот текст комментировать — он перед вами.

«...Наши друзья теперь вернулись из соседнего зала. Они посмотрели устроенный для них стриптиз. Мы еще

[1] «Искусство кино», 1989, № 11, с. 141.

немножко подурачились, а затем все разошлись по домам.

Да, «друзья»... Кто они, эти «друзья»?

Начну по порядку, друг за другом...

Тот, кто после 56-го сидел в тюрьме, а теперь комплексует перед лицом ничтожных неофитов, презирающих его как «предателя», потому что он двенадцать раз ужинал с «умеренным политиком», объявленным ныне «убийцей».

Кто после 56-го не сидел в тюрьме, но тоже двенадцать раз ужинал с «умеренным политиком», объявленным ныне «убийцей», и, несмотря на это, ходит теперь с лицом гордого революционера, даже мученика.

Кто после 56-го сидел в тюрьме, ни с кем потом не ужинал, никому не молился, делал свое дело, а когда его позвали, не раздумывая, пришел.

Кто после 56-го сидел в тюрьме, а теперь гордится тем, что он, наш друг, уже вроде как и недруг.

Кто не сидел в тюрьме после 56-го, ничем не гордится, и мы просто его друзья.

Кто не мог сидеть в тюрьме после 56-го, потому что в 56-м, или даже позже, только еще родился.

Кто родился в 1950-м, а после 56-го семилетним ребенком попал в тюрьму, потому что его вместе с матерью увезли в Румынию[2].

Кто не хочет оглядываться назад, чтобы не превратиться в соляной столп, подобно жене библейского Лота.

Кто не хочет смотреть вперед, потому что рано устал и не смог найти себя[3].

Кто сидел после 56-го в тюрьме и теперь улыбается, когда думает об увиденном фильме, потому что не может поверить, что одна и та же трагедия может повториться дважды, одна за другой.

Кто не сидел в тюрьме после 56-го и теперь с молодым пылом объясняет, что мы сделали пессимистический, обезоруживающий, вредный фильм.

Кто сидел в тюрьме после 56-го и теперь с мудрым спокойствием доказывает,что страх нужно исторгнуть из себя, назвать его своим именем, ибо, будучи назван, он открыт для анализа, который только и может просветить и рассеять нашу неуверенность, а если не просветить, он может, вызрев, изнутри разорвать человека. Дьявола нужно нарисовать на стене — только так его можно победить. Если этого нарисованного дьявола сбить со стены молотом сурового искусства, тогда и подлинный дьявол исчезнет с территории нашей судьбы.

Кто дивится длинным планам в нашем фильме и говорит, что они подобны длинным планам Творца, с которыми он создал по крайней мере один свой фильм — Мироздание.

И тот, кто машет рукой и говорит, что снова, мол, верх взяла манерность, что всегда, мол, то же самое, всегда так же, и что ничего другого мы сделать не можем...

Кто не удивляется, не машет рукой, а просто идентифицирует себя с ними, потому что знает: искусство — это терапевтическая техника идентификации, благодаря которой из крохотного счастья созерцания рождаются большие ангелы.

Итак, продолжаю... Кто они, эти «друзья»?

Тот, кто посетил советского культурного атташе и объяснил ему, что казнь Горбачева в фильме — это своего рода пуленепробиваемый жилет, за которым советский Президент становится бессмертным.

Кто выходит на улицу и объясняет прохожим, что такое ирония...

Кто знает, что означает, когда в фильме много смертей. Это означает, что иронию нужно воспринимать как иронию, не иначе.

Кто знает, что означает в фильме та милая, бесхитростно обнаженная девушка в толчее сцены... Что эта совершенная обнаженность одевает нас всех, голых именно тогда, когда мы одеты в плотные одежды... Что эта обнаженность — цветок переживания, укрупненный портрет радости.

Итак, кто же они, эти «друзья»?..

Те, кто, несмотря на все, любят нас и кого любим мы... Ибо дружба — это не родственное, закрепленное в генах совпадение, а идентичность, рождающаяся в гармонически созвучном переживании общих ценностей и в ожесточенных битвах...»

Вот такой текст.

Для тех, кого все-таки не успокоил в закадровом монологе «пуленепробиваемый жилет», Янчо и Хернади придумали напоследок еще одно «утешение», где они показательно ироничны и бесцеремонны уже по отношению к самим себе. Их самих, создателей фильма, в последних кадрах символически убивают среди бела дня в многолюдном центре Будапешта.

P. S. Венгерская критика — хотя Янчо вроде бы с ней объяснился в фильме — обошлась с картиной по большей части строго. Одна из рецензий была озаглавлена убийственно язвительно: «Турецкий марш» — с тортом». Мой заголовок похож, но оценку фильма в нем (как и в самой статье) не ищите. Какой фильм ни вышел, важно, что до предела искренний и что он у Янчо не последний: ведь мастеру сегодня всего семьдесят. Подросток!..

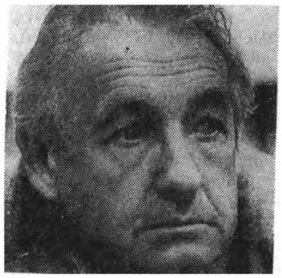
В общем, наш торт — это от чистого сердца, к празднику.

---

[2] Речь, насколько я понимаю, о семьях Имре Надя и его четверых сподвижников, вывезенных вместе с ними в Румынию и находившихся там под стражей, пока отцам и мужьям не вынесли смертные приговоры.— *А. Т.*

[3] А это уже открытая отсылка — впрочем, для венгров прозрачная — к одному заявлению Яноша Кадара, того самого «умеренного политика». В 1977 году на пресс-конференции в Риме его спросили: могут ли когда-нибудь приехать в Венгрию, хотя бы в качестве туристов, журналисты, освещавшие венгерские события 56-го года? Кадар ответил: «Уроки истории следует помнить и всегда принимать во внимание. Мы это и делаем. Неудивительно, что после посещения Ватикана мне пришла на ум библейская легенда о жене Лота, имеющая глубокий человеческий смысл. Тот, кто хочет жить и идти вперед, пусть смотрит вперед, а не назад; жена Лота оглянулась назад и превратилась в соляной столп. Иностранные журналисты, писавшие о событиях 1956 года в Венгрии, в принципе могут приехать в Венгрию. В драматические дни 1956 года и среди венгерских корреспондентов многие писали не то, под чем они же могли бы подписаться, скажем, через год. Я считаю, о ком бы ни шла речь, о венгерских или иностранных журналистах, не стоит исходить из того, кто и что писал 10—20 лет назад. Важно, что он пишет сейчас, способствует ли делу прогресса. У нас есть память, но черных списков иностранных корреспондентов у нас нет».— *А. Т.*

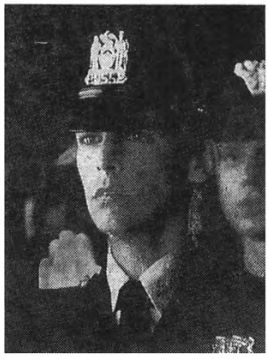
Досье «ИК»



АНДЖЕЙ ВАЙДА, РЕЖИССЕР (ПОЛЬША)

Родился 6 марта 1926 года в Сувалках. Изучал живопись в Академии изобразительного искусства в Кракове. В 1954 году окончил Высшую киношколу в Лодзи. В 1972—1983 годы был художественным руководителем кинообъединения «Х», в 1978—1982 годы — председателем Союза кинематографистов Польши. Лауреат Государственной премии ПНР (1974) за творчество.

1950: к/м игровой «Когда ты спишь» («Kiedy ty śpisz»); к/м игровой «Злой мальчик» («Zły chłopiec»). 1951: к/м док. ф. «Илжецкая керамика» («Ceramika iłzecka»), и ав. сц. *1954*: «Поколение» («Pokolenie»). *1955*: к/м док. ф. «Иду к солнцу» («Idę do słońca»). *1956*: **«Канал»** («Kanal»), спец. премия на МКФ в Канне-57. *1958:* **«Пепел и алмаз»** («Popiół i diament»), и соав. сц.; премия ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции-59; премия на МКФ в Западном Берлине-61. *1959:* «Лётна» («Lotna»), и соав. сц. *1960:* «Невинные чародеи» («Niewinni czarodzieje»). *1961:* «Самсон» («Samson»), и соав. сц.; «Сибирская леди Макбет» («Sibirska ledi Makbet»), в Югославии. *1962:* польская новелла в фильме «Любовь в 20 лет» («L'amour à vingt ans»). *1965:* **«Пепел»** («Popioły»). *1967:* Врата рая» («The Gates to Paradise»), Великобритания — Югославия. *1968:* ТВ ф. «Слоеный пирог» («Przekładiniec»); **«Все на продажу»** («Wszystko na sprzedaz»), и ав. сц. *1969:* ТВ спектакль «Макбет» («Makbet»); «Охота на мух» («Polowanie na muchy»). *1970:* **«Пейзаж после битвы»** («Krajobraz po bitwie»), и соав. сц.; ТВ ф. «Березняк» («Brzezina»), и ав. сц.; демонстрировался и в кинопрокате; спец. гл. премия на МКФ в Москве-71 за творчество. *1971:* ТВ ф. «Пилат и другие — Фильм на Страстную Пятницу» («Pilatus und andere — Ein Film für Karfreitag»), в ФРГ; и ав. сц. и художник по костюмам; ТВ к/м ф. «Артист» («Artysta»). *1972:* «Свадьба» («Wesele»), премия на МКФ в Сан-Себастьяне-73. *1974:* **«Земля обетованная»** («Ziemia obiecana»), и ав. сц.; гл. премия на МКФ в Москве, гл. премия на МКФ в Чикаго и премия Министерства культуры ПНР в 1975 году. *1975:* ТВ сериал «Земля обетованная». *1976:* ТВ ф. «Теневая полоса» («Smuga cienia»), с Великобританией; и соав. сц.; демонстрировался и в кинопрокате; **«Человек из мрамора»** («Człowiek z marmuru»), премия ФИПРЕССИ на МКФ в Канне-78, премия «Давид» Донателло» за лучший иностранный фильм в Италии в 1978 году. *1977:* ср/м док. ф. «Умерший класс» («Umarła klasa»). *1978:* **«Без наркоза»** («Bez znieczulenia»), и соав. сц.; ср/м док. ф. «Приглашение внутрь» («Zaproszenie do wnętrza»), с ФРГ; и ав. сц. *1979:* **«Барышни из Вилько»** («Panny z Wilka»), с Францией; ТВ ср/м док. ф. «Домашний покой пусть будет с Тобой...» («Pogoda domu niechaj będzie z Toba...»); «Дирижер» («Dyrygent»), гл. премия критики на МКФ в Сан-Себастьяне-80. *1980:* ТВ сериал «С течением лет, с течением дней» («Z biegiem lat, z biegiem dni»), совместно с Э. Клосиньским. *1981:* «Человек из железа» («Człowiek z zelaza»), гл. премия на МКФ в Канне. *1982:* «Дантон» («Danton»), с Францией; и соав. сц.; премия «Сезар». *1983:* «Любовь в Германии» («Eine Liebe in Deutschland»), ФРГ — Франция; и соав. сц. *1985:* «Хроника любовных происшествий» («Kronika wypadków miłosnych»). *1987:* «Бесы» («Les possédés»), Франция — Польша. *1989:* «Корчак» («Korczak»), с ФРГ и Францией.



ДЖЕЙМИ ЛИ КЕРТИС, АКТРИСА (США)

Родилась в 1958 году. Дочь актеров Т. Кертиса и Дж. Ли. Одна из популярных актрис современного американского кино.

1976: ТВ сериал «Куинси» («Quincy»). *1977:* ТВ ф. «Операция «Юбка» («Operation Petticoat»). *1978:* «День всех святых» («Halloween»), реж. Дж. Карпентер. *1979:* «Туман» («The Fog»), реж. Дж. Карпентер; «Поезд ужаса» («Terror Train»), в Канаде. *1980:* «Вечер выпускников» («Trom Night»), в Канаде. *1981:* «День всех святых II» («Halloween II»); «Дорожные игры» («RoadGames»), в Австралии; ТВ ф. «Она теперь в армии» («She's in the Army Now»); ТВ ф. «Смерть девушки с фотографии на развороте: История Дороти Стрэттен» («Death of a Centerfold: The Dorothy Stratten Story»). *1982:* ТВ ф. «Накануне» («Coming Soon»), реж. Дж. Лэндис; ТВ ф. «Деньги впридачу» («Money on the Side»). *1983:* «Любовные письма» («Love Letters»); «Поменяться местами» («Trading Places»), реж. Дж. Лэндис. *1984:* «США, главный вид» («Grandview USA»). *1985:* «Идеальный» («Perfect»). *1986:* ТВ ф. «Когда кончаются летние дни» («As Summers Die»). *1987:* «Удивительные Грейс и Чак» («Amazing Grace and Chuck»); **«Влюбленный мужчина»** («A Man in Love»), Франция — Италия. *1988:* **«Рыбка по имени Ванда»** («A Fish Called Wanda»), в Великобритании, реж. Ч. Крайтон; «Доминик и Юджин» («Dominick and Eugene»). *1989:* «Голубая сталь» («Blue Steel»). *1990:* «Королевская логика» («Queen's Logic»); ТВ ф. «Ничего, кроме любви» («Anything but Love»). *1991:* «Во всем виноват Господь» («Blame It on God»).

ШАРЛОТТА РЭМПЛИНГ, актриса (Великобритания)

Родилась 5 февраля 1945 года в Стёрмере. Училась в техническом колледже Хэрроу, была фотомоделью, в 1965 году дебютировала в эпизодических ролях в кино, занималась один год на актерских курсах при Королевском театре, получила международную известность после фильма «Ночной портье», снимается в разных странах, живет во Франции, будучи замужем за композитором Ж. М. Жарром.

1965: «Сноровка... и как ее приобрести» («The Knack... And How to Get It»), реж. Р. Лестер; «Прогнившие до сердцевины» («Rotten to the Core»). *1966:* «Девушка Джорджи» («Georgy's Girl»). *1967:* «Долгая дуэль» («The Long Duel»). *1968:* «Похищение персоны» («Sequestro di persona»), в Италии, реж. Дж. Мингоцци. *1969:* «Гибель богов» («La caduta degli Dei»), Италия — ФРГ — Швейцария, реж. Л. Висконти; «Как это сделать» («Мишель: Хэрри», «Трое») — «How to Make It» («Target: Harry», «Three»), в США. *1971:* «Прощай, жестокий брат» («Addio fratello crudele»), в Италии; «Весельчак» («Хорошо выглядящий») — «Corky» («Lookin' Good»), в США. *1972:* «Генрих VIII и его шесть жен» («Henry VIII and His Six Wives»); «Приют для сумасшедших» («Asylum»). *1973:* «Джордано Бруно» («Giordano Bruno»), в Италии, реж. Дж. Монтальдо; «Зардоз» («Zardoz»), ред. Дж. Бурмен; «Ночной портье» («The Night Porter»), в Италии, реж. Л. Кавани; «Пассажир» («Караван в Ваккарес») — «Le passager» («Caravan to Vaccares»), Франция — Великобритания. *1975:* «Прощай, моя милочка» («Farewell My Lovely»); «Плоть орхидеи» («La chair de l'orchidée»); во Франции; «Юппи Ду» («Yuppi Du»), в Италии; «Крупный выигрыш» («Jackpot»). *1976:* «Фокстрот» («Foxtrot»), Мексика — Швейцария. *1977:* «Орка, кит-убийца» (в СССР — «Смерть среди айсбергов», «Orca, Killer Whale»), в США; «Сиреневое такси» («Un taxi mauve»), во Франции, реж. И. Буассе. *1980:* «Воспоминания о «Звездной пыли» («Stardust Memories»), в США, реж. В. Аллен. *1982:* «Вердикт» («The Verdict»), в США, реж. С. Люмет. *1984:* «Да здравствует жизнь» («Vive la vie»), во Франции, реж. К. Лелуш. *1985:* «Умирают лишь дважды» («On ne meurt que deux fois»), во Франции, реж. Ж. Дерэ; «Грусть и красота» («Tristesse et beauté»). *1986:* «Маскара» («Mascara»), в Бельгии; «Макс, моя любовь» («Max My Love»), Франция — США, реж. Н. Осима. *1987:* «Сердце Ангела» («Angel Heart»), в США, реж. А. Паркер; «Ребус» («Rébus»), Франция — Италия. *1988:* «Мертв по прибытии» («D. O.-A.»), в США.

БАРБАРА ХЁРШИ, актриса (США)

Родилась в 1947 году в штате Калифорния. Настоящая фамилия — Херцстин. Окончила колледж в Голливуде. С 1968 года снимается в кино, получив известность лишь во второй половине 80-х годов. Замужем за актером Дейвидом Кэрредином.

1967: ТВ сериал «Семья Монроу» («Monroes»). *1968:* «Вшестером вы получите яичную булочку» («With Six You Get Egg-Roll»); «Рай с револьвером» («Heaven with a Gun»). *1969:* «Последнее лето» («Last Summer»). *1970:* «Освобождение Л. Б. Джонса» («The Liberation of L. B. Jones»), реж. У. Уайлер; «В поисках счастья» («The Pursuit of Happiness»); «Детородная» («Baby Maker»). *1972:* «Берта из товарного вагона» («Boxcar Bertha»), реж. М. Скорсезе; «Анджела» («Angela»); «Дележ, или Блюз о потерянных сорока кусках по пути из Беркли в Бостон» («Dealing, or the Berkeley-to-Boston-Forty-Bricks-Lost-Bag Blues»). *1973:* «Пора бежать» («Time to Run»). *1974:* «Безумный мир Джулиуса Врудера» («The Crazy World of Julius Vrooder»); «Ты и я» («You and Me»), реж. Д. Кэрредин. *1975:* «Бриллианты» («Diamonds»), в Израиле. *1976:* «Любовь приходит неслышно» («Love Comes Quietly»); «Военно-полевой суд» («Trial by Combat»), в Великобритании; «Последние каторжники» («The Last Hard Men»); ТВ ф. «Наводнение!» («Flood!»). *1977:* ТВ ф. «Счастливое Рождество» («Sunshine Christmas»); ТВ ф. «В пышном дворце» («In the Glitter Palace»). *1978:* ТВ ф. «Беспокойное дело» («A Matter of Inconvenience»). *1979:* ТВ Ф. «Называемый Неустрашимым» («A Man Called Intrepid») *1980:* «Трюкач» («The Stuntman»); ТВ ф. «Ангел над моим плечом» («Angel on My Shoulder»); «Американа» («Americana»), реж. Д. Кэрредин, *1981:* «Возьми эту работу и засунь ее подальше» («Take This Job and Shove It»). *1982:* «Существо». («The Entity»). *1983:* «Ребята что надо!» («The Right Stuff»); ТВ ф. «Соловей» («The Nightingale».) *1984:* «Самый лучший» («The Natural»), реж. Б. Левинсон. *1985:* «Ханна и ее сестры» («Hannah and Her Sisters»), реж. В. Аллен. *1986:* «Команда из штата Индиана» («Hoosiers»); «Оловянные люди» («Thin Men»), реж. Б. Левинсон. *1987:* «Скромные люди» («Shy People»), реж. А. Кончаловский; приз за роль на МКФ в Канне. *1988:* «Разделенный мир» («A World Apart»), приз за роль на МКФ в Канне; «Пляжи» («Beaches»); «Последнее искушение Христа» («The Last Temptation of Christ»), реж. М. Скорсезе. *1990:* «Настройте приемник завтра» («Tune in Tomorrow»). *1991:* «Пэрис Траут» («Paris Trout»).

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Все впереди» (по мотивам одноименного романа В. Белова), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин.
Производство «Беларусьфильм» при участии «Ассистанс консей пур ле синема» (Франция). 1990.
Автор сценария и режиссер Н. Бурляев. Оператор А. Заболоцкий. Художник Е. Игнатьев. Композитор А. Головин. Звукооператор Б. Басько.
Роли исполняют: Т. Петрова, Б. Невзоров, В. Гостюхин, А. Ливанов, Л. Удовиченко, С. Сазонтьев, А. Пороховщиков, Т. Конюхова, С. Смирнов, Рэнэ Вотье, Вика Юдицкая и другие.

«Дети из отеля «Америка», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
Производство Литовской киностудии, объединение ЛКС. 1990.
Автор сценария М. Дрыгас. Режиссер Р. Банионис. Оператор Й. Томашявичюс. Художник А. Бружас. Композитор Ф. Латенас. Звукооператор Р. Федаравичюс.
Роли исполняют: А. Шавялис, Г. Яраминайте, Ю. Кащюкайте, Р. Казлас, Р. Гайжутис, Г. Чайкаускас, Г. Карка, Л.Паугис, К. Дапкус, Л. Штримайтите, Ю. Марцинкявичюс, А. Сакалаускас и другие.

«Живодер», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Производство студии «Ноосфера». 1990.
Авторы сценария Е. и Н. Соловцовы. Режиссер Н. Соловцов. Операторы М. Алексанян, А. Горчуков. Художник Б. Щербаков. Композитор Ю. Каспаров. Звукооператор М. Дмитриева.
Роли исполняют: Г. Качин, В. Теличкина, Е. Шутов, И. Некрасова, Б. Ташкентский и другие.

«Искушение Б.», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
Производство студии «Латерна». 1990.
Авторы сценария А. и Б. Стругацкие. Режиссер А. Сиренко. Оператор Е. Гуслинский. Художник В. Кострин. Композитор Э. Денисов. Звукооператор В. Строков.
Роли исполняют: Л. Ульфсак, О. Борисов, Н. Гундарева, В. Зельдин, С. Садальский, А. Пашутин, А. Овсянникова, А. Голик, А. Котов, В. Брылеев и другие.

«Майя и Пайя» (по мотивам одноименной пьесы-сказки А. Бригадере), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.
Производство ТПО «Латвияс кино», киностудии «Трис». 1990.
Автор сценария Л. Бридака. Режиссер Г. Пиесис. Оператор М. Клейнс. Художники М. Клейнс, А. Мангалис. Композитор И. Калниньш. Звукооператор Н. Кляиньш.
Роли исполняют: Э. Силиня, И. Савича, Л. Озолиня, Г. Тихонов, Э. Радзиня, И. Айзбалте, Э. Валтерс, А. Озолиньш, П. Лиепиньш, Г. Горбачев, Д. Клетниеце, У. Пуцитис, А. Лиедскалниня и другие.

«Ночь», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Производство киностудии «Эдельвейс». 1990.
Автор сценария и режиссер Г. Сидоров. Оператор П. Лебешев. Художник А. Самулекин. Композитор А. Артемьев. Звукооператор И. Майоров.
Роли исполняют: Г. Сидоров, Л. Садилова, И. Бирюков, Р. Сазонова, Ю. Крючков, П. Лебешев, Н. Гаро и другие.

«Ныне прославися сын человеческий» (по рассказам А. Чехова «Архиерей», «Княгиня», «Святая ночь»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.
Производство Киевской киностудии имени А. Довженко. 1990.
Автор сценария и режиссер А. Войтецкий. Оператор В. Родиченко. Звукооператор Ю. Лавриненко.
Роли исполняют: Б. Ступка, В. Салтовская, Л. Ежевская, А. Кочетков, М. Глузский, В. Бенедюк, Наташа Пастушенко, И. Капинос, А. Радько и другие.

«Повелитель тьмы», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.
Производство ТПО «Катарсис». 1990.
Авторы сценария А. Ордабаев, В. Чугунов. Режиссер В. Чугунов. Операторы В. Осенников, С. Осенников. Художник В. Леднев. Композитор А. Исакова. Звукооператор А. Байгарин.
Роли исполняют: Н. Ихтымбаев, Е. Жолжаксынов, Н. Есингалиев, Б. Аюханов, Б. Бельбаев, Р. Мусрепова, Г. Гафурова, М. Суламбаев, Н. Ихтымбаев, А. Исмаилов, Д. Ахимов, М. Азимбаев, О. Дюсенов и другие.

«Последняя лисичка», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин.
Производство киностудии «Эдельвейс». 1990.
Автор сценария и режиссер К. Касымбеков. Оператор М. Тохтабакиев. Художник Ж. Жукупов. Композитор А. Бейсеулов. Звукооператор Б. Леонтьев.
Роли исполняют: Б. Раисов, М. Куланбаев, Т. Косубаева, Т. Примжанов, Г. Абдинабиева, В. Кожахметов и другие.

«Солдатская сказка», 6 ч. Продолжительность фильма 58 мин.
Производство «Узбекфильм» имени К. Ярматова, комплексного центра экспериментального киноискусства «ЭКВИС», 1990.
Автор сценария З. Мусаков при участии Н. Гейко. Режиссер З. Мусаков. Оператор Т. Мансуров. Звукооператор В. Шим.
Роли исполняют: Н. Гейко, А. Завьялов, П. Егоров, Е. Лопатко, А. Малитов, Э. Краевский, Б. Мухаммедкаримов, И. Анашин, З. Раимов и другие.

«Стервятники на дорогах», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 13 мин.
Производство кооператива «Гранит» с участием «Беларусьфильм». 1990.
Авторы сценария Р. Ямалеев, С. Гаспаров. Режиссер С. Гаспаров. Оператор Ю. Марухин. Художник И. Топилин. Звукооператор Б. Шангин.
Роли исполняют: О. Фомин, Н. Русланова, М. Яковлева, В. Мерзляков, А. Гаспарович, В. Евграфов, Р. Арзуманов, Н. Румянцева, М. Петров, С. Барабанщиков, А. Брухацкий, Е. Титов, Д. Бруверис, И. Мацкевич и другие.

«Теплая мозаика ретро и чуть-чуть...», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин. Производство киностудии «Рапид». 1990.
Автор сценария и режиссер Н. Олялин. Оператор В. Верещак. Художник А. Дедух. Композитор И. Поклад. Звукооператор С. Каушан.
Роли исполняют: Н. Олялин, С. Смирнова, Э. Стальбовская, О. Матешко, Т. Антонова, Д. Миргородский, Л. Перфилов, Ю. Критенко, Л. Кузьмина, Л. Лобза, Д. Заяц, Т. Кошевенко, С. Пономаренко и другие.

«У истока дней» (по одноименному рассказу И. Бунина), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин. Производство ТО «Ладья» киностудии имени М. Горького. 1990.
Автор сценария и режиссер С. Голушкин. Оператор С. Житомирский. Художник Е. Елисеева. Звукооператор Л. Дружинина.
Роли исполняют: Паша Евдокимов, Н. Мужикова, К. Козленкова, Ф. Казаков, В. Доженков, С. Горшкова, А. Монастырский, А. Байковский, Г. Русаков, С. Капустина и другие.

«Униженные и оскорбленные» (по одноименному роману Ф. Достоевского), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.
Производство киностудии «Глобус» киностудии имени М. Горького (СССР) — «Лейла филмз» (Швейцария). 1990.
Автор сценария А. Володин. Режиссер А. Эшпай. Операторы С. Юриздицкий, А. Казаренсков. Художник А. Власков. Композитор Патрик Мимран. Звукооператор А. Коняев.
Роли исполняют: Настассия Кински, Н. Михалков, А. Вяземская, С. Перелыгин, В. Раков, А. Абдулов, Л. Полякова, Б. Романов и другие.

«Футболист», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин. Производство ГТПО «Мосфильм», киностудии «Союз». 1990.
Автор сценария А. Степанов. Режиссер А. Гордон. Оператор В. Семин. Художник П. Илышев. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор О. Зильберштейн.
Роли исполняют: В. Гафт, Е. Лазарев, В. Ферапонтов, Б. Химичев, А. Ливанов, Т. Лаврентьева, Л. Мсхитладзе, Н. Лазарев, В. Демин, Катя Тарковская, Л. Данилина, Б. Клюев, Ю. Слободенюк, С. Коренев, К. Козаков, Б. Бачурин и другие.

«Христиане» (по рассказу Л. Андреева), 5 ч. Продолжительность фильма 48 мин. Производство киностудии «Эдельвейс». 1990.
Автор сценария П. Лунгин. Режиссер Д. Золотухин. Оператор Л. Рогозин. Художник А. Кочуров. Звукооператор С. Гурин.
Роли исполняют: Л. Полищук, Л. Золотухин, Н. Пастухов, Л. Монастырский, В. Ивашов, С. Орлова, Т. Суркачева, С. Рябова, Т. Митрушина, С. Тарамаев, В. Сергачев, А. Обухов, А. Дик, В. Захарченко, М. Кононов, А. Ванин, А. Курманов, Ю. Дубровин, В. Устюжанин.

«Я объявляю вам войну», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин. Производство Свердловской киностудии. 1990.
Автор сценария В. Черных. Режиссер Я. Лапшин. Оператор Р. Мещерягин. Художник В. Панфилов. Композитор В. Биберган. Звукооператор З. Миркина.
Роли исполняют: Н. Еременко, А. Неволина, Е. Тонунц-Кокалевская, Г. Сайфулин, О. Корчиков, Н. Потапова, Н. Сектименко, Д. Наливайчук и другие.

Зарубежные фильмы

«Время слуг», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 58 мин. Производство «Баррандов» (Чехословакия). 1989.

Автор сценария и режиссер Ирена Павласкова. Оператор Ф. А. Брабец. Художник Борис Галми. Композиторы Иржи Хлумецкий, Иржи Веселы.
Роли исполняют: Ивана Хилкова, Карел Роден, Итка Астерова, Либор Жидек, Мирослав Этцлер, Ева Голубова, Вилма Цибулкова и другие.

«Два чудака», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин. Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Эрвин Штранка. Оператор Хельмут Бергман. Художник Хайнц Рёске. Композиторы Тамаш Кахане, Карл-Эрнст Зассе.
Роли исполняют: Гётц Шуберт, Маттиас Вин, Симона Томалла, Герит Клинг, Джекки Шварц, Петер Зоданн, Дитер Манн, Вальфриде Шмитт.

«День зарплаты», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Производство Телевидения ГДР.
Автор сценария Отто Бонхоф. Режиссер Ганс Кнетч. Оператор Михаэль Альбрехт. Художник Юрген Малитц. Композитор Руди Верион.
Роли исполняют: Иоахим Нимц, Андреас Шмидт-Шаллер, Маттиас Цальбаум, Петер Боргельт, Ганс-Йорн Вебер, Петра Келлинг, Рената фон Вангенхайм, Моника Бойзен, Юдит Шульц.

«Закрытое общество», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 52 мин.
Производство Телевидения ГДР. 1978.
Автор сценария Клаус Похе. Режиссер Франк Байер. Оператор Хартвиг Штробель. Художник Манфред Глёкнер. Композитор Гюнтер Фишер.
Роли исполняют: Ютта Хоффман, Армин Мюллер-Шталь, Зигфрид Штайнер, Вальтер Плате и другие.

«Затянувшееся лето», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.
Производство «Монголкино» (Монголия).
Авторы сценария Жаргалсайхан, Балжинням. Режиссер Сэлэнгэсурэн. Оператор Зундуй. Художник Болдбаатар. Композитор Шарав.
Роли исполняют: Сосорбарам, Оюн, Сэлэнгэ, Жигжиддулам, Нэргуйбаатар, Баатарцогт, Бавуусурэн, Чулуунцэнд.

«К черту Харболлу», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Производство ДЕФА (ГДР). 1988.
Авторы сценария Вальтер Флегель, Манфред Фрайтаг, Иохен

Нестлер. Режиссер Бодо Фюрнайзен. Оператор Эрих Гуско. Художник Петер Вильде. Композитор Карл-Эрнст Зассе. Роли исполняют: Том Паулс, Михаэль Лукке, Аннет Крушке, Андреа Зольтер и другие.

«Музыкальная фантазия», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 28 мин. Производство «Пурнодайя Арт Криэйшнз» (Индия).

Автор сценария и режиссер Вамси. Оператор Хари Анумолу. Композитор Амар.

Роли исполняют: Эдида Ширам, Сита, Дж. В. Сомайяджулу, Кота Шриниваса Рао, Раллапалли, Таникалла Бхарани, Елешвара Ранга, Камбхампати Субхраманьям, Аннапурна и другие.

«Нью-Йорк, 4 утра», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин. Производство «Тор» (Польша). 1987.

Авторы сценария Кшиштоф Краузе, Анджей Розесланец. Режиссер Кшиштоф Краузе. Оператор Кшиштоф Тусевич. Художник Анджей Пшедворский. Композитор Петр Хертель.

Роли исполняют: Анна Войтон, Януш Юзефович, Рышард Мруз, Ивона Павляк, Густав Люткевич, Кшиштоф Ковалевский, Ежи Крышак, Казимеж Качор, Петр Махалица, Хенрик Биста, Зыгмунт Белявский.

«Океан», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 26 мин. Производство «Мушир Риаз Продакшнз» (Индия).

Автор сценария Хумаюн Мирза. Режиссер Рахул Равайл. Оператор Баба Азми. Художник Судхенду Рой. Композитор Рахул Дев Барман.

Роли исполняют: Санни Деол, унам Дхиллон, Анупам Кхер, Рошни, Гудду, Анджана, Пареш Равал, Амриш Пури и другие.

«Пока без подходящего названия», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин. Производство «Авала-фильм», «Центр-фильм» (Югославия). 1988.

Автор сценария и режиссер Срджан Каранович. Оператор Божидар Николич. Художник Александр Денич. Композитор Зоран Симьянович.

Роли исполняют: Мето Йовановски, Мира Фурлан, Соня Ячевска, Чедомир Оробабич, Боро Бегович, Ева Рас, Елица Сретенович, Младен Андреевич, Джуза Стоилькович и другие.

«Приговор», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 38 мин. Производство «Насир Хусейн филмз» (Индия).

Автор сценария Насир Хусейн. Режиссер Мансур Хан. Оператор Киран Деоханс. Художник Шибу. Композитор Ананд Милинд.

Роли исполняют: Амир, Кхан, Джухи Чавла, Далип Тахил, Равиндер Капур, Гога Капур, Арун Матхур, Алок Натх, Аша Шарма и другие.

«Разделенный мир», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 51 мин. Производство «Уоркинг Тайтл» (Англия). 1987.

Автор сценария Шон Слово. Режиссер Крис Менгес. Оператор Питер Бизью. Художник Брайан Моррис. Композитор Ганс Циммер.

Роли исполняют: Барбара Херши, Дэвид Сачет, Джероен Краббе, Ивонна Брайслэнд, Розалия Кратчли, Пол Фримен, Алби Лесото, Линда Мвузи, Тим Рот, Джоди Мэй и другие.

«Сижу на ветке, и мне хорошо», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 08 мин. Производство «Колиба» (Чехословакия), «Таурус-фильм» (ФРГ). 1989.

Авторы сценария Юрай Якубиско, Йозеф Паштека. Режиссер Юрай Якубиско. Оператор Лацо Краус. Художники Антон Крайчович, Ярослав Прохазка. Композитор Иржи Булис.

Роли исполняют: Болеслав Поливка, Ондржей Павелка, Деана Хорватова, Маркета Грубешова, Штефан Квиетик, Мирослав Махачек и другие.

«Смерть пеликана», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин. Производство Телевидения ГДР. 1989.

Авторы сценария Райнер Бер, Моника Рунге. Режиссер Райнер Бер. Оператор Франц Ритшель. Художник Лотар Холлер. Композитор Карл-Эрнст Зассе.

Роли исполняют: Жужа Ньертеш, Клаус-Петер Тиле, Франциска Маттус, Андреас Шмидт-Шалнер и другие.

«Студентка», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин. Производство «Гомон продюксьон», «ТФ фильм продюксьон» (Франция) — «Чеки Гори чинематографика» (Италия). 1988.

Авторы сценария Клод Пиното, Даниель Томпсон. Режиссер Клод Пиното. Оператор Ив Родаллек. Художник Жак Дюжье. Композитор Владимир Косма.

Роли исполняют: Софи Марсо, Винсент Линдон, Элизабет Витали, Жан-Клод Лен, Елена Помпеи, Роберто Аттиа, Натали Манн, Анн Масина и другие.

«Такие разные братья», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 38 мин. Производство «Раджкамал Филмз Интернешнл» (Индия). Автор сценария Камал Хасан. Режиссер Сингитам Шриниваса Рао. Оператор Шрирам. Композитор Илайя Раджа.

Роли исполняют: Дхайшанкар Нагеш, Гаутами Рупини, Манорама Сривидхья, Джанкарадж Моули, Дели Ганеш Назар и другие.

«Украденное счастье», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 10 мин. Производство Телевидения ГДР. 1976.

Автор сценария Ульрих Вольднер. Режиссер Томас Якоб. Оператор Вольфрам Хут. Художники Мария Фодевальд, Катрин Трепте. Композитор Арнольд Фриш.

Роли исполняют: Юрген Фрорип, Андреас Шмидт-Шаллер, Денни Авеге, Карин Уговски, Клаус Хекке и другие.

Энди Макдауэлл и Жерар Депардье в фильме «Зеленая карточка» (режиссер Питер Уир, США).

Индекс 70402
Цена 1р30к

ИСКУССТВО КИНО

В следующих номерах нынешнего года и в начале 1992 года «Искусство кино» публикует:

В разделе «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:
В. СОРОКИН. Очередь.
А. БОРОДЫНЯ. Диспетчер.
В. ВОРОШИЛЬСКИЙ. Венгерский дневник (Осень 1956)

В разделах «ЗА РУБЕЖОМ» и «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:
ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Теорема.
ЛУИС БУНЮЭЛЬ. Дневная красавица.
Р.-В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант.
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. Секс, ложь и видео.
ДУШАН МАКАВЕЕВ, КШИШТОФ ЗАНУССИ. Лекции о кино.
МЭРИЛИН МОНРО. ВЕРСИИ ЖИЗНИ И СМЕРТИ САМОЙ ЗАГАДОЧНОЙ «ЗВЕЗДЫ» ГОЛЛИВУДА.
ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ. «Звезды» мирового кинематографа в свете астрологии.
ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл (глава из книги).
ШИРЛИ МАКЛЕЙН. Танец в луче света.

В разделе «СЦЕНАРИИ»:
М. БОГИН, Р. ИБРАГИМБЕКОВ. Страсти по Маргарите.
П. ТОДОРОВСКИЙ. Анкор! Еще анкор!
К. ЛОПУШАНСКИЙ. Русская симфония.
П. ФИНН и С. АРАНОВИЧ. Я служил в аппарате ЦК.

В РАЗДЕЛЕ «СЮЖЕТЫ и ФАКТЫ»:
Гражданская война глазами «белых».
Письма семнадцатилетнего графа И. Мусина-Пушкина.

В разделе «ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ»:
«Да здравствует Мексика!» — история фильма как международный детектив. С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Э. СИНКЛЕР — И. СТАЛИН: новые архивные материалы.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. Статьи о кино.

В разделе «ПЕРСОНАЛИИ» — материалы о писателе АЛЕКСАНДРЕ КАБАКОВЕ, президенте АСКИНа ИСМАИЛЕ ТАГИ-ЗАДЕ, руководителе НПФ «Память» ДМИТРИИ ВАСИЛЬЕВЕ.

9 91

Подписка на 1992 год продолжается.
Цена одного номера по подписке 1 руб. 95 коп., в розницу — 2 руб. 50 коп.
В розницу журнал поступит в крайне ограниченном количестве.